

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO**

Adriana Schmiedel de Andrade

**AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA NO
ROMANCE *REPÚBLICA DAS CARRETAS*, DE BARBOSA
LESSA**

Santa Cruz do Sul

2016

Adriana Schmiedel de Andrade

**AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA NO
ROMANCE *REPÚBLICA DAS CARRETAS*, DE BARBOSA
LESSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rafael E. Guimarães

Santa Cruz do Sul

2016

Adriana Schmiedel de Andrade

**AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA NO ROMANCE
REPÚBLICA DAS CARRETAS, DE BARBOSA LESSA**

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa, Universidade de Santa Cruz do Sul – Unisc, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dr. Rafael E. Guimarães
Professor Orientador – UNISC

Prof. Dr. José Martinho Rodrigues Remedi
Professor Examinador – UFSM

Prof.Dra. Rosane Maria Cardoso
Professora Examinadora– UNISC

Santa Cruz do Sul

2016

RESUMO

O presente trabalho pretende realizar uma análise crítica da construção das figuras centrais da Revolução Farroupilha, a partir das personagens literárias do romance *República das Carretas*, de autoria do escritor sul-rio-grandense Barbosa Lessa. O referido romance histórico apresenta o lado cotidiano da Revolução Farroupilha. Assim, como será demonstrado, a sua leitura não apenas proporciona uma imagem mais humana e envolvente dos protagonistas de tal evento, como também aproxima esse momento histórico da nossa realidade, dando ênfase aos fatos cotidianos e não apenas às batalhas e aos movimentos militares. Nesse sentido, na obra *República das Carretas*, o autor consegue despir de sua rigidez figuras históricas como Bento Gonçalves, Giuseppe Garibaldi e Domingos Almeida, apresentando-as de uma forma mais humana e resgatando a emoção que a narrativa historiográfica oficial escondeu, pois as obras literárias utilizam recursos narrativos que possibilitam outro olhar para os fatos e as figuras históricas. A personagem do romance, diferentemente do herói histórico, não é mais um nobre ilustre que tem uma missão a cumprir, mas um homem comum que enfrenta a dura realidade cotidiana. A análise crítica sustenta-se na revisão bibliográfica de autores que discutem e teorizam sobre os conceitos de História Cultural, Romance Histórico, Personagem e Narrador, tais como Antonio Candido, Beth Brait, Edward Morgan Forster, György Lukács, Salvatore D'Onofrio, Sandra Jatahy Pesavento, Oscar Tacca, Walter Benjamin, dentre outros.

Palavras-chave: Romance histórico, *República das Carretas*, Livro didático, Personagem histórico, Revolução Farroupilha.

ABSTRACT

The present work intends to carry out a critical analysis about the central characters in the literary novel "*República das Carretas*", by south-rio-grandense writer Barbosa Lessa. This novel is about the daily routine during Farroupilha Revolution. Thus it will be shown, its reading will not only provide a human and amazing image of the leading figures of the story, but also approximates this historical moment to the real events, emphasizing not only battles and military movements. The author disrobes historical south-Brazilian characters like Bento Gonçalves, Giuseppe Garibaldi and Domingos de Almeida, main focus of this communication, presenting him in a human way and rescuing the emotion that historical storyline has hidden, because literary works use narrative resources that enable another look to facts and historical people. The character of this novel, differently of the historical hero, is not a prominent noble who has a mission to fulfill, but a common man who faced a daily hard reality. The critical analysis sustains itself on bibliographical revision of the authors that discuss and theorize about Cultural History, Historical Novel, Character and Narrator – like Antônio Cândido, Beth Brait, Edward Moorgan Forster, György Lukács, Salvatore D'Onofrio, Sandra Jatahy Pesavento, Oscar Tacca, Walter Benjamin, among others.

Keywords: Historical novel, Historical character, *República Das Carretas*, Textbook, Revolução Farroupilha.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	6
2	RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA.....	13
2.1	História Cultural	13
2.2	Romance Histórico.....	23
3	NARRATIVA, PERSONAGEM E NARRADOR.....	35
3.1	Personagem.....	35
3.2	O Narrador.....	47
4	ANÁLISE.....	57
4.1	Interpretação do Romance.....	57
4.2	Comparação com Livros Didáticos.....	72
5	CONCLUSÃO.....	81
	REFERÊNCIAS.....	85

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como tema as relações entre Literatura e História no romance *República das carretas*, de Barbosa Lessa e, como objetivo, fazer a análise crítica da construção das figuras centrais da Revolução Farroupilha, elaborada pelos livros didáticos do Ensino Fundamental de História, a partir do contraponto com as personagens da referida obra literária.

Luiz Carlos Barbosa Lessa nasceu em Piratini, no dia 13 de dezembro de 1929, e faleceu em Camaquã, em 11 de março de 2002. Foi um folclorista, escritor, músico, advogado e historiador. Escreveu cerca de 60 obras, entre contos, músicas e romances. Participou da criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho e do primeiro CTG (Centro de Tradições Gaúchas), definindo as características do que hoje é considerado o tipo “gaúcho”.

Dentre suas obras mais conhecidas destacam-se *Rodeio dos ventos*, um épico sobre como seria a vida do povo gaúcho, e *Os guaxos*, pelo qual foi premiado, em 1959, pela Academia Brasileira de Letras.

Como os recursos narrativos utilizados no romance histórico *República das Carretas* humanizam os heróis da Revolução Farroupilha, desmitificando as figuras apresentadas nos livros didáticos de História do Ensino Fundamental? A partir desse questionamento, iremos analisar a narrativa de Barbosa Lessa que constitui o *corpus* deste trabalho.

As obras literárias utilizam estratégias que possibilitam outro olhar para os fatos e as figuras históricas. A personagem do romance, diferentemente do herói histórico, não é mais um ilustre varão que tem uma nobre missão a cumprir, mas um homem comum que enfrenta a dura realidade cotidiana. Através da perspectiva do narrador, entramos em contato com um mundo mais complexo e rico, que se apresenta de uma forma mais detalhada e interessante em comparação aos fatos históricos narrados nos livros didáticos. Nesse sentido, na obra *República das Carretas*, o autor consegue despir de sua rigidez as personagens Bento Gonçalves, Garibaldi, Domingos José de Almeida, dentre outros, apresentando-os de uma forma mais humana e resgatando a emoção que o tempo oficial escondeu. Por outro lado, nota-se

que o texto de Barbosa Lessa também dá destaque a personagens anônimas, situando-as no centro dos acontecimentos. A partir dessa estratégia narrativa, o romance histórico apresenta o lado cotidiano da Revolução Farroupilha. Assim, como se pretende demonstrar, a leitura de *República das Carretas* não apenas proporciona uma imagem mais humana e envolvente dos protagonistas da Revolução Farroupilha, como também aproxima esse momento histórico da nossa realidade, dando ênfase aos eventos cotidianos, não apenas às batalhas e aos movimentos militares.

Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo desmitificar os heróis históricos retratados nos livros didáticos do Ensino Fundamental, comparando-os às personagens apresentadas no romance *República das Carretas*. Para tanto, pretende-se discutir as relações entre Literatura e História, em especial a partir dos conceitos de história cultural e romance histórico, articulando as principais concepções da teoria narrativa a respeito de personagem e narrador. Paralelamente, o estudo irá identificar as características das personagens literárias e analisar o processo de elaboração narrativa dos protagonistas do romance *República das carretas*, comparando-os com as personagens históricas dos livros didáticos.

História e Literatura estão muito próximas. O texto literário e o histórico aparecem na forma de narrativa, com uma trama, personagens, ambientes e tempos nos quais se desenvolvem as ações. A História encontra na Literatura uma rica fonte de pesquisas, uma vez que, em muitos casos, há mais informações na literatura do que nos livros de História sobre o modo de viver e de pensar. Os escritores, por sua vez, encontram na História um rico manancial para seus trabalhos.

Tal relação entre as duas áreas não pode ser ignorada, tendo em vista que o trabalho pedagógico na sala de aula não pode desconhecer ou desconsiderar a complexidade do conhecimento, as multidimensões e a globalidade dos temas e dos problemas. Ensinar História de forma estanque, fragmentada e isolada se coloca fora do atual momento histórico vivido por nós.

Conforme os PCNs, a formação do aluno/cidadão se inicia e se processa ao longo de sua vida, nos diversos espaços de vivência. Logo, devemos considerar como fontes do ensino de História todos os veículos, materiais,

vozes e indícios que contribuem com a produção e difusão do conhecimento e que são responsáveis pela formação do pensamento crítico, tais como os meios de comunicação, a literatura, o cinema, as fontes orais, monumentos, museus, arquivos, objetos, canções, etc.

Se, repetindo as palavras de Callai (2004), podemos dizer que “ler é ler o mundo”, não podemos aprender a ler palavras sem a busca da compreensão da História construída pelos homens, das coisas do mundo, das experiências humanas, das relações sociais, de trabalho e de tempo.

Entendemos que ensinar, estudar e aprender História exige reflexão diante dos fatos apresentados, uma vez que o conhecimento histórico nunca estará pronto, pois novos dados e enfoques contribuirão constantemente para a construção desse saber. Nesse sentido, o fazer pedagógico do professor de História exige uma postura crítica em relação ao conhecimento, um compromisso com o trabalho coletivo, uma posição político-pedagógico na qual a formação dos indivíduos seja pensada como um processo em que diversas instâncias, diversos campos do saber se entrelaçam, intervindo, transmitindo, construindo o pensamento na busca da recuperação da totalidade e da complexidade do conhecimento.

Partindo da determinação do MEC nos PCNs, observa-se que o ensino de História do Brasil está relacionado, inegavelmente, à constituição da identidade nacional. Nacionalismo patriótico, culto a heróis nacionais e festas nacionais são alguns dos valores que, na escola, se integram ao ensino da História do Brasil. Contra essa história patriótica existe uma série de críticas que buscam desmascarar o caráter dogmático e muito distante de um conhecimento sobre o país e seu povo. Muitas das críticas buscam ressaltar o sentido ideológico de uma história nacional elaborada a serviço de determinados interesses e grupos. Ao se deparar com tais críticas, com as quais a maioria dos professores tende a concordar, ficam dúvidas sobre a possível saída para o ensino da História do nosso país. É possível outra abordagem para os estudos escolares da História do Brasil? É totalmente comprometedor e alienante um ensino voltado para o problema da identidade nacional?

A presente pesquisa articula sua reflexão a partir de alguns conceitos centrais, como História Cultural, Romance Histórico, Personagem e Narrador.

Para Georges Duby (1984), a história cultural estudaria os mecanismos de produção dos objetos culturais. Já segundo José D'Assunção Barros (2010), dado sua amplitude, a história cultural observaria desde as imagens que o homem produz de si mesmo, da sociedade em que vive e do mundo que o cerca até as condições sociais de produção e circulação dos objetos culturais e seus mecanismos de recepção. Na realidade, o conceito de História Cultural é extremamente maleável, não podendo ser diferente diante do fato que a cultura encontra-se em perpétua transformação, constantemente se adaptando a novas circunstâncias.

Segundo Peter Burke (2005), a História Cultural permite um novo olhar sobre os objetos e processos tidos como culturais, tem se oferecido cada vez mais como campo historiográfico aberto a novas relações com outras modalidades e campos do saber e também um rico espaço para formulação de conceitos pelos historiadores.

Conforme Pesavento (2014), a História Cultural é uma nova forma da História trabalhar a cultura, de pensar a cultura como um conjunto de significados construídos pelo homem para explicar o mundo. Uma das características da História Cultural foi mostrar o indivíduo como sujeito da História, recompondo histórias de vida, principalmente daqueles egressos das camadas populares.

No que diz respeito ao conceito de Romance Histórico Lukács (1962) define esse gênero como sendo uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo movimento das forças sociais. Figuras históricas famosas aparecem entre as personagens, mas seu papel no romance será marginal. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais frequentemente, oscilam.

Já segundo Jamenson (2007), romance histórico não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas também a encenação de uma revolução e uma contra-revolução, de um daqueles eventos históricos

paradigmáticos, como a própria guerra, que sempre devem estar no centro de um romance histórico, para que ele se qualifique como tal.

Em resposta ao argumento de Fredric Jamenson, Perry Anderson (2007) afirma que o romance histórico é uma forma literária que lida com a história e os acontecimentos públicos do passado; sendo, quase por definição, o mais consistentemente político.

No que tange à questão da personagem, Aristóteles (1966) foi o primeiro teórico a tentar responder ao enigma dos seres ficcionais e chama a atenção para a estreita semelhança entre personagem e pessoa humana. O conceito de personagem não diz respeito apenas à representatividade, mas também à necessidade de considerá-la como produto dos meios e modos utilizados para a elaboração da obra, sendo a personagem o elemento dinamizador sobre o qual se desenrola a ação.

De acordo com Antônio Candido (2002), a personagem literária é um ser que domina o campo do imaginário, é uma figura coerente criada a partir da observação do real, retomando, de certa forma, a concepção aristotélica. Quem a cria pode atribuir-lhe um aspecto rico e exemplar, pois seus atos são limitados pelo mundo imaginário. Nesse sentido, na ficção, as personagens são mais elaboradas do que as pessoas reais. É através do nosso olhar, enquanto observadores, que o autor, o criador das personagens, nos dirige até aos aspectos que ele próprio elaborou nessa figura de ficção, tornando-se uma fonte inesgotável e insondável, visto que a sua retenção do real é muito grande e que tudo nela é permitido. A personagem assume então uma condição universal para o desenvolvimento de um enredo. Personagem e enredo fazem parte de um todo consensual, onde a personagem deve parecer bem perto do real, deve ter vida, ser um ser vivo, aproveitando os limites de sua realidade, uma realidade cambiante, que se mascara e se deixa mascarar, sem permitir distinguir seu próprio rosto.

Para D'Onófrio (1995), as personagens constituem os suportes vivos da ação e os veículos das ideias que povoam uma narrativa. A personagem de uma narrativa é um ser fictício que representa uma pessoa. Para o crítico Roland Barthes (1970), ela é um ser de papel, e não um indivíduo de carne e osso. É um ser construído por palavras.

Segundo E.M.Foster (1969), as personagens podem ser classificadas em planas e redondas. As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade, definidas em poucas palavras, são personagens estáticas, não reservando nenhum tipo de surpresas ao leitor. Já as personagens redondas são definidas pela sua complexidade, apresentam várias qualidades, surpreendendo e convencendo o leitor.

Intimamente relacionada à personagem, temos a figura do narrador. Para Walter Benjamin (2012), por mais familiar que seja o nome do narrador, ele não está de fato presente entre nós, ele é algo distante, e que se distancia ainda mais. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção, pois são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram os narradores, diferentes estilos de vida produziram suas famílias de narradores. O senso prático é uma das características de muitos narradores natos, o que faz com que a narrativa tenha em si uma dimensão utilitária, seja num ensinamento moral, uma sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida, o narrador é um homem que aconselha.

Para Benjamin, o indício da morte da narrativa é o surgimento do romance. O romance se distingue das outras formas de narrativa, pois não procede da tradição oral nem a alimenta. O romancista é um indivíduo isolado, não pode falar exemplarmente, não recebe e nem sabe dar conselhos. Com a consolidação da burguesia, da qual a imprensa é um dos instrumentos mais importantes, surge uma nova forma de comunicação que é a informação. Se a arte da narrativa hoje é rara, é devido à difusão da informação que tem uma parte decisiva nesse declínio. A informação só tem valor quando é nova, sobre fatos que aconteceram recentemente, muito diferente da narrativa; ela não se esgota jamais. A narrativa por muito tempo floresceu num meio artesão, é uma forma artesanal de comunicação.

Discutindo as ideias de Benjamin, Silviano Santiago (1989) questiona se quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê? É aquele que narra ações a partir das experiências que tem delas ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado

em outro? No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa.

Para D'Onófrio (1995), o narrador nunca é o autor, mas um papel por este inventado: é uma personagem de ficção em que o autor se transforma. O narrador é um ser ficcional autônomo, independente do ser real do autor que o criou. As ideias, os sentimentos, a cosmovisão do narrador de um texto literário não coincidem necessariamente com o ponto de vista do autor.

D'Onófrio também fala sobre os tipos de narrador, utilizando a terminologia de Gerald Genette, que propõe o seguinte: o narrador intradiegético, é a personagem que, dentro do texto, assume o papel de narrador; o narrador é chamado homodiegético, quando participa dos fatos que narra, que dizem respeito a ele próprio; heterodiegético quando conta uma história da qual não participou e autodiegético quando o narrador é o próprio protagonista da história. Já o narrador extradiegético é aquele em que o papel do narrador não é exercido por nenhuma personagem, pois o sujeito do discurso está oculto.

Em termos metodológicos, esse trabalho será desenvolvido através de uma pesquisa bibliográfica que tentará compreender os principais conceitos, a partir da leitura de teóricos relevantes nas áreas de História Cultural e Literatura como: Antonio Candido, Aristóteles, Beth Brait, Dirce Côrtes Riedel, Fredric Jamenson, Perry Anderson, Peter Burke, Salvatore D'Onofrio, Sandra Jatahy Pesavento e Walter Benjamin, dentre outros.

Além disso, realizar-se-á uma pesquisa bibliográfica para discutir as relações entre Literatura e História, identificando e analisando as características das personagens do romance *República das Carretas*, comparando-as com as personagens de alguns livros didáticos de História do ensino fundamental indicados pelo MEC, tais como: Oldimar Cardoso Pontes. Tudo é História; Felipe Piletti, História: Rio Grande do Sul; Nelson Piletti, História e vida.

2 RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

2.1 História Cultural

Não é de hoje que a Literatura atrai os historiadores. E o uso de textos ficcionais no ensino da História também não é novidade. Afinal, há muitas vantagens no diálogo entre essas duas áreas. Ambas trabalham com o mesmo tipo de linguagem, a escrita. O historiador tem a função de refletir sobre experiências históricas e identificar seus sentidos gerais e específicos. A ficção igualmente parte de situações realmente vividas e as recria imaginativamente. Por isso, muitas vezes, a História e a ficção abordam temas de interesse recíproco, explicitando essa proximidade.

As duas narrativas, a histórica e a ficcional, compartilham elementos de construção, trocam informações e confidências, preocupam-se com problemas parecidos. Mas, com certeza, existem dificuldades, que surgem de forma imprevista e ocorrem em função da excessiva proximidade, que acaba por confundir seus espaços e fazer com que uma delas ou ambas percam sua especificidade. Por melhor que seja o diálogo, ele inclui perigos e riscos.

A despeito da proximidade e da semelhança, História e Literatura têm compromissos distintos. Da ficção espera-se o uso sistemático da imaginação; da História pretende-se o trabalho com a verdade possível num dado momento e em função da documentação disponível. A Literatura é um discurso de acesso ao imaginário das diferentes épocas. Aristóteles (1966), em sua *Poética*, diz que ela é o discurso sobre o que poderia ter acontecido, ficando a História como a narrativa dos fatos verídicos. Mas esse processo não será o mesmo nos domínios da História? Assim, a noção de “representância”, proposta por Paul Ricoeur (1997), vem ao encontro dessa propriedade do trabalho do historiador: mais do que construir uma representação, que se coloca no lugar do passado, ele é marcado pela vontade de atingir esse

passado. Trata-se de uma militância no sentido de atingir o inatingível, ou seja, o que um dia se passou no tempo físico já escoado (PESAVENTO, 2006, p.16). Dessa forma, a narrativa histórica também se utiliza dos recursos da imaginação, mostrando uma realidade passada que só chega até o leitor pelo esforço do pensamento.

Por outro lado, constata-se que tem sido tradicional reservar à Literatura o atributo da ficção, negando essa prática ao campo da História. Os historiadores sabem muito bem o quanto é difícil lidar com os testemunhos dos diferentes protagonistas de um mesmo fato histórico, pois surgem vários relatos e versões sobre este. Nas palavras de Sandra Pesavento:

Para construir a sua representação sobre o passado a partir das fontes ou rastros, o caminho do historiador é montado através de estratégias que se aproximam da dos escritores de ficção, através de escolhas, seleções, organização de tramas, decifração de enredo, uso e escolha de palavras e conceitos (PESAVENTO, 2006, p.18).

Para Pesavento (2014) historiador está preso às fontes, ele não cria o traço no seu sentido absoluto, ele descobre e converte-o em fonte, atribuindo-lhe significado. Estas fontes não são o acontecido, mas sim rastros para chegar ao que aconteceu, que, por um lado são restos, marcas de historicidade e por outro são representações de algo que teve lugar no tempo. O historiador tem um mundo à sua disposição e pode converter tudo em fontes, basta ter uma pergunta, partindo de conceitos que problematizem o tema. Ele empenha-se em atingir o real acontecido, uma verdade possível. Esta é a sua meta, e este desejo de verdade impõe limites à criação (PESAVENTO, 2006, p.19). Assim sendo, “a ficção na História é controlada por estratégias de argumentação, pela retórica e pelos rigores do método: testagem, comparação e cruzamento, na busca de reconstituir uma temporalidade que se passou fora da experiência do vivido” (PESAVENTO, 2006, p.19).

Como diz Hans Robert Jauss (1989), “a História é sempre reconstrução de uma experiência, que restabelece uma temporalidade e a transpõe em narrativa. Chamamos a isto de estetização da História, ou seja, a colocação em narrativização da experiência da História”. Nesse sentido, como observa Krzysztof Pomian (apud PESAVENTO, 2014, p.54), as fronteiras entre a História

e a ficção são móveis. Por um lado, com o ingrediente ficcional de reconstrução, a História se aproximaria da Literatura, enquanto pelo outro, se coloca como semelhante ao conhecimento científico. Na mesma linha de pensamento vai Paul Ricoeur (1997), que admite a ficcionalização da História, presente na capacidade imaginária desta narrativa, de construir uma visão do passado e de se colocar como substitutiva a ele. A ficção é quase histórica, assim como a História é quase ficção. Assim, a História e a Literatura são formas pelas quais podemos conhecer o mundo, embora só a História tenha o objetivo declarado de chegar ao real acontecido. A História dá consistência ao que narra e participa da construção do real.

Conforme referido anteriormente, História e Literatura apresentam muitas relações. Os textos literário e histórico aparecem na forma de narrativa: ambos apresentam uma trama, personagens, ambientes e tempos nos quais se desenvolvem as ações. A História encontra na Literatura uma rica fonte de pesquisas. Em muitos casos, há mais informações na Literatura sobre o modo de viver e de pensar do que nos livros de História. Isso porque o cotidiano foi desconsiderado pelos historiadores do século XIX e das primeiras décadas do século XX, mais preocupados com aspectos políticos e econômicos da História. Já os literatos encontram, na História, um rico manancial para os seus trabalhos. Ainda que o texto literário seja fruto do esforço individual de criação do autor, sua produção se deu num contexto histórico e, por isso, ele reflete as ideias e valores coletivos, visão de mundo da sociedade de seu tempo.

Para Sandra Pesavento (2000), História e Literatura são formas de falar da realidade, conseguem recriar o real através de palavras e imagens, através de métodos e exigências diferenciadas e metas distintas. O historiador, na sua busca de construção de um conhecimento sobre o mundo, quer resgatar as sensibilidades de uma outra época, a maneira como os seres humanos se representavam a si mesmos e à realidade. Partindo dessa premissa, como pode o historiador não usar o texto literário, que fornecerá a ele indícios de sentimentos, das emoções, maneira de falar, dos códigos de conduta partilhados, dos gestos e das ações sociais de um outro tempo? E a Literatura, como pode deixar de se voltar para o resgate da narrativa histórica que, reconstruindo o passado, persegue a verdade como projeto intelectual,

revelando a historicização das formas de uma escritura que busca dar ordem ao mundo? Parece que as duas narrativas se empenham no esforço de capturar a vida, rerepresentar o real, mesmo que suas estratégias de argumentação sejam diferenciadas.

História e Literatura são narrativas que explicam o real que se renova no tempo e no espaço, através de um traço de permanência ancestral: os indivíduos, desde sempre, expressam pela linguagem o mundo do visto e do não visto, através de diferentes formas, como oralidade, escrita, imagem e música. Assim, essas formas de conhecimento são narrativas que têm o real como referência para confirmá-lo ou negá-lo. Como narrativa, são representações que se referem à vida e que tentam explicá-la. Contudo o que parece aproximar esses discursos e onde está a diferença?

A História tem também um narrador – o historiador – que cumpre tarefas narrativas: ele reúne dados, estabelece conexões, elabora uma trama, apresenta soluções para decifrar a intriga montada e usa estratégias de retórica para convencer o leitor, oferecendo uma versão mais aproximada do real acontecido. O historiador não cria personagens nem fatos, mas mediatiza mundos, conectando escrita e leitura. Através da narrativa, elabora versões sobre o tempo histórico, versões possíveis, aproximadas do que teria acontecido. Ele atinge a verossimilhança, não a veracidade, aquilo que poderia ter acontecido, portanto passível de aceitação.

Quando a História coloca determinadas perguntas, ela debruça-se sobre a Literatura como fonte, estabelecendo um diálogo no plano transdisciplinar e interdiscursivo das formas de conhecimento sobre o mundo, no qual a História faz as perguntas e a Literatura responde. Os discursos literário e histórico são formas diferentes de falar do real. Entretanto, a narrativa literária e a narrativa histórica conseguem níveis de aproximação através do real. Portanto, o uso de um campo pelo outro é possível.

A Literatura é uma fonte para o historiador, porque lhe dá acesso ao imaginário, permitindo mostrar traços e pistas que outras fontes não podem lhe dar. Pesavento (2006) admite que Literatura é fonte de si mesma enquanto escrita de uma sensibilidade dos seres humanos em um certo momento da História. A Literatura registra a vida. Literatura é, sobretudo, impressão de vida.

Com isto, chegamos a uma das metas mais buscadas dentro da História Cultural: capturar a impressão de vida, a energia presente no passado, na explicação de seus atos e da sua forma de qualificar o mundo, e eles podem ser buscados dentro da narrativa literária, muito mais do que em qualquer outro tipo de documento, proporcionando uma abertura de campos de pesquisa para a utilização de novas fontes, entre os quais o texto literário.

Para a História Cultural, a relação entre História e Literatura se dá no campo epistemológico, através de aproximações e distanciamentos, sendo formas diferentes de entender o mundo, que guardam distintas aproximações com o real. São, como afirma Ricouer, refigurações de um tempo, configurando o que passou, no caso da História, ou o que se teria passado, para a voz narrativa, no caso da Literatura. Segundo o teórico:

Ambas são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro. Valem-se de estratégias retóricas, estetizando em narrativa os fatos dos quais se propõe a falar. São, ambas, formas de representar inquietudes e questões que mobilizam os homens em cada época de sua história, e, nesta medida, possuem um público destinatário e leitor. Isso tudo diz respeito às aproximações que unem a História e a Literatura (RICOUER, 1997, p.81).

Estabelecendo assim uma nova corrente de abordagem da História Cultural, é a História que questiona, enquanto a Literatura serve como fonte e pode dar ao historiador aquele algo a mais que outras fontes não fornecerão, permitindo o acesso ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, que valores guiavam seus passos, quais medos, preconceitos e sonhos. Ela representa o real, fonte privilegiada do imaginário. A Literatura não fala de coisas que ocorreram, não traz a verdade do acontecido, muitas personagens não existiram, nem os fatos narrados existiram realmente. Mas o que conta para o historiador não é o tempo da narrativa, mas sim o da escrita.

A História utiliza o texto literário, pois ele permite levar mais longe o deslocamento da veracidade à verossimilhança, discutindo os efeitos do real e de verdade que uma narrativa histórica pode produzir, ocupando o lugar do que teria acontecido algum dia. Ao usar a Literatura como fonte, o historiador deve

realizar cruzamentos entre os dois discursos, em suas aproximações e distanciamentos.

Conforme Pesavento (2014), com o advento da História Cultural, surgem novos parceiros, em função das questões formuladas, das temáticas e objetos novos e renovadas fontes que o historiador passa a usar, jogando a História nas fronteiras do conhecimento. A História Cultural já trabalha nas fronteiras do conhecimento quando se situa entre a verdade e ficção, entre o real e o não real e também através da pluri ou transdisciplinaridade na escolha de temas e objetos, aventurando-se por outros caminhos, além daqueles já vistos pelo historiador.

Quando a História se defronta com novos parceiros, vindos de outros campos do saber, o diálogo não estabelece hierarquias ou territórios de propriedade de um campo específico. Deve-se registrar a presença de um tema/objeto comum, partilhado por diferentes discursos e pontos de observação sobre o real e também o lugar específico de onde vem a questão a resolver. Neste diálogo, o historiador permanece historiador, pois a História é o lugar de onde se faz a pergunta.

Com a Literatura, voltamos à base da aproximação entre os dois, que discute a veracidade ou verossimilhança do texto histórico, recolocando para o historiador o componente ficcional do fazer história. Mesmo realizando aproximações e distanciamentos, o historiador dialoga com seus parceiros da crítica literária, pois ele precisa se familiarizar com questões mais específicas e seu olhar se dirige preferencialmente ao campo da História: a metáfora. Porém os procedimentos argumentativos, as estratégias de convencimento, a retórica e a utilização de registros precisos da linguagem, são análogos em ambas as narrativas.

Para Pesavento (2014), a História Cultural é uma nova forma de a História trabalhar a cultura, de pensá-la como um conjunto de significados construídos pelos seres humanos para explicar o mundo. Uma das características da História Cultural foi mostrar o indivíduo como sujeito da História, recompondo histórias de vida, principalmente daqueles egressos das camadas mais populares.

A História Cultural foi difundida em termos mundiais e é apontada pela mídia como responsável pela maior parte das obras produzidas no domínio da História, através de uma nova postura, um outro olhar que interroga o passado e constrói também novos objetos e formulam novas questões. Mas, para isso acontecer, ocorreram mudanças epistemológicas.

Para Georges Duby (1984, p.86), a História Cultural estudaria os mecanismos de produção dos objetos culturais. Já segundo José D'Assunção Barros (2010), dado sua amplitude, a História Cultural observaria desde as imagens que o ser humano produz de si mesmo, da sociedade em que vive e do mundo que o cerca, até as condições sociais de produção e circulação dos objetos culturais e seus mecanismos de recepção. Na realidade, o conceito de História Cultural é extremamente maleável, não podendo ser diferente, diante do fato de que a cultura encontra-se em perpétua transformação, constantemente se adaptando a novas circunstâncias.

Segundo Peter Burke (2005), a História Cultural permite um novo olhar sobre os objetos e processos tidos como culturais, tendo se oferecido cada vez mais como campo historiográfico aberto a novas relações, com outras modalidades e campos do saber e também um rico espaço para formulação de conceitos pelos historiadores. Nesse contexto, um dos conceitos que orienta a postura do historiador é o da *representação*. Incorporada pelos historiadores a partir das formulações de Marcel Mauss e Émile Durkheim (apud PESAVENTO, 2014, p.39), no início do século XX, essa noção parte do pressuposto de que indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.

A esse respeito, esclarece Roger Chartier que a História Cultural:

É importante para identificar o modo como os diferentes lugares e momentos de uma realidade social é construída, pensada, dada a ler. No entanto a História Cultural deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido, uma vez que as representações podem ser pensadas como esquemas intelectuais, que criam as figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro torna-se inteligível e o espaço ser decifrado (CHARTIER, 1990, p.17).

Chartier se destaca por tratar de problemas conceituais como representação, prática e apropriação. O autor considera questões como formas

narrativas do discurso histórico e literário, fundamentais à interpretação de documentos que o historiador toma por objeto. Outra concepção deste novo olhar sobre o mundo através da História Cultural é o da *narrativa*. Uma narrativa é o relato de uma sequência de ações encadeadas. Na clássica definição de Aristóteles (1966), a História seria a narrativa do que aconteceu, distinta da Literatura, que será a narrativa do que poderia ter acontecido, estabelecendo para a História um pacto com a verdade, verdade esta que o mesmo Aristóteles define ainda como sendo a correspondência da realidade com o discurso.

Paul Veyne (1982) vai na mesma direção, ao afirmar que a História teria como meta atingir a verdade do acontecido, mas não como mimesis. O historiador passa a ser o narrador, pois ele narra o acontecido. Paul Ricoeur, por sua vez, nos fala que:

as construções narrativas da História são refigurações de uma experiência temporal. O que o historiador pretende é reconstruir o passado, para satisfazer o pacto de verdade que estabeleceu com o leitor, mas o que constrói pela narrativa é um terceiro tempo, situado nem no passado do acontecido, nem no presente da escritura. Esse tempo histórico é uma invenção/ficção do historiador, que, por meio de uma intriga, refigura imaginariamente o passado, substituindo-o. É, pois, representação que organiza os traços deixados pelo passado e se propõe como sendo a verdade do acontecido (RICOUER, 1997, p.50).

Na História Cultural, o historiador sabe que a sua narrativa pode relatar o que aconteceu um dia, mas podem haver múltiplas versões sobre o acontecido. A História estabelece regimes de verdade e não certezas absolutas. Essa postura introduz outro conceito, que preside o surgimento da História Cultural: o da *ficção*. Para Natalie Zemon Davis (apud PESAVENTO, 2014, p.53), os historiadores teriam ultrapassado a clivagem de Aristóteles entre a História e a Literatura, pois hoje se admite que a História joga com o possível, o plausível, o verossímil. Por ficção não se entende nem a falsidade nem a fantasia, versões vulgares de compreensão do conceito, nem ainda uma possibilidade de invenção absoluta dos dados do real. O historiador é aquele que, a partir dos traços deixados pelo passado, vai em busca da descoberta de como aquilo teria acontecido, processo este que envolve urdidura, montagem, seleção,

recorte, exclusão. Ou seja, o historiador cria o passado, a História é uma forma de ficção, tal como a Literatura.

Outro conceito ainda se impõe dentro da História Cultural: as *sensibilidades*. As sensibilidades da História Cultural trouxeram a questão do indivíduo, da subjetividade e das histórias de vida, não mais enaltecendo grandes vultos, mas sim mostrando a história dos pobres, subalternos e de pessoas humildes de uma cultura dita popular, através dos sentimentos, das sensações, das emoções, dos valores. Segundo Sandra Pesavento:

as sensibilidades seriam, pois, as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de tradução da realidade por meio das emoções e dos sentidos. Nessa medida, as sensibilidades não só comparecem no cerne do processo de representação do mundo, como correspondem, para o historiador da cultura, aquele objeto a capturar no passado, à própria energia da vida (PESAVENTO, 2014, p.57).

Representação, narrativa, ficção e sensibilidades levam os historiadores a repensar as possibilidades de acesso ao passado, colocando em evidência a *escrita* da História e a *leitura* de textos. O historiador é um narrador e o texto um meio de traduzir o acontecido ao destinatário, que é o leitor. Este, por sua vez, reinterpreta o texto e lhe dá novos significados, que podem ou não concordar com as intenções do historiador.

Mas a História Cultural apresenta riscos e põe exigências: é preciso teoria, ela pressupõe um método, trabalhoso e meticuloso, para fazer revelar os significados perdidos do passado, além de uma carga de leitura ou bagagem acumulada, para realizar o maior número possível de relações entre os dados. Então qual seria o melhor método concebido pela História Cultural? Carlo Ginzburg (2001), nos fala de um método muito difundido na comunidade acadêmica. O historiador é comparado a um detetive, é responsável pela decifração de um enigma, pela revelação de um segredo. O próprio Marx afirmara que, se a realidade fosse transparente, não haveria necessidade de interpretá-la. O paradigma indiciário de Ginzburg encontra correspondência numa estratégia já anunciada por Walter Benjamin e redescoberta pelos historiadores: *o método da montagem*.

Walter Benjamin (2012), baseando-se na montagem cinematográfica, a partir das fotografias que, combinadas, produzem o movimento, imagina para o historiador um caminho semelhante. É preciso recolher os traços e registros do passado, mas realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeças, capazes de produzir sentido. Nas múltiplas combinações que se estabelecem, argumenta Benjamin, algo será revelado, conexões serão desnudadas, explicações se oferecem para a leitura do passado.

Como anuncia Ginzburg (2001, p.68), o historiador é como um juiz, ele explica como foi, como aconteceu e, com a autoridade da fala e o controle da estratégia metodológica, faz valer sua representação do passado como o discurso do acontecido.

E quais seriam as novas correntes trilhadas pela História Cultural? A primeira seria aquela do *texto*, pensando a *escrita* e a *leitura*. Passa-se a entender que escrita e leitura são inseparáveis e estão contidas no texto. Se pensarmos nas relações que se estabelecem entre o discurso e o real, vemos que elas se dão através da aproximação com a Literatura. Também é nesta corrente que se insere a discussão sobre a ficção e a visão das fontes como documentos de uma época, que podem, ou não, estabelecer verdades sobre passado na História, colocando o estatuto específico da narrativa histórica, onde ela se aproxima e se afasta do discurso literário.

Se a História Cultural é chamada de Nova História Cultural, como o faz Lynn Hunt (1992), é porque revela uma nova forma de a História trabalhar a cultura, não uma História da Cultura nos moldes antigos, a estudar as grandes correntes de ideias e seus nomes mais expressivos. Trata-se de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos indivíduos para explicar o mundo.

A relação entre História e Literatura não se dá só pela proximidade de suas estratégias narrativas e pelo fato de participarem do reconhecimento das experiências vividas individual e coletivamente e que os registros literários fazem parte do patrimônio histórico de um povo, preservando a memória e os traços que vinculam as pessoas que vivem ou viveram num determinado local. Como nos lembra Ginzburg,

acima de tudo, História e Literatura apresentam desafios uma para a outra, trazem problemas, propõem questões e possibilidades. Muitos personagens de ficção contam histórias que revelam o estranhamento que as pessoas sentiram diante de episódios ocorridos (GINZBURG, 2001, p.15).

A aproximação da História com a Literatura influenciou o surgimento de novos territórios a serem explorados pela História, tornando possível a utilização como fonte, do romance histórico, um gênero narrativo que surgiu do processo de combinação entre História e Literatura.

2.2 Romance Histórico

O romance histórico é, por definição, aquele que mistura História e Literatura, reconstruindo ficticiamente acontecimentos, costumes e personagens históricas. Surgido no início do século XIX, durante o Romantismo, esse tipo de narrativa, segundo Lukács:

Exige não só a colocação da diegese em épocas históricas remotas, como uma estratégia narrativa capaz de reconstruir com minúcia os componentes sociais, axiológicos, jurídicos e culturais que caracterizam essas épocas (LUKÁCS, 1962, p.55).

Ao analisar a questão do romance histórico, Fleck afirma que:

Há grande semelhança entre a tarefa do historiador e do romancista histórico na recuperação dos fatos e personagens do passado, uma vez que a matéria que utilizam, embora de maneiras diferenciadas, são os feitos que aí se produziram e que geraram consequências que se estendem até nossos dias. Suas investigações podem levá-los a visões diferentes, mas ambos procuram refletir sobre a natureza do homem, sobre o passado que o conduziu ao nosso presente. Por mais distantes que sejam suas interpretações, os dois acabam produzindo a narração de uma história, uma reconstrução do passado que não está alicerçada somente nas fontes históricas, mas também no modo subjetivo de selecionar e ordenar as informações adotadas tanto pelo historiador como pelo romancista (FLECK, 2005, p.225-226).

Desse modo, romancista e historiador, pelo desejo de recuperar o passado e torná-lo compreensível no presente, contribuem de forma significativa, porém diferenciada nessa empreitada. Levando em conta tal

observação, Fleck preocupa-se em diferenciar de forma clara os papéis do romancista e do historiador:

O historiador age com rigor científico: parte do fato, dos documentos e registros que nos são apresentados através da leitura daquilo que já existia, ou seja, ele constrói sua narrativa histórica sob forma de “versão”. O romancista, ainda que utilize as mesmas fontes que o historiador, reproduz este passado com liberdade e imaginação, pelo emprego da subjetividade, tanto a sua como a dos personagens que recria, não tendo que ocultar tal procedimento, pois seu discurso acena para aquilo que, nestas circunstâncias e diante de evidências expostas nas fontes, poderia ter ocorrido (FLECK, 2005, p.226).

Contribuindo para a discussão, Sinder (2000, p.262), por sua vez, afirma que o diálogo que romance histórico articula com os fatos do passado faz com que o leitor sinta-se integrado com seus antepassados e passe a fazer parte da construção da História.

Apropriando-se das palavras de Assis Brasil (1997, p.384) é possível afirmar que “a História descreve e analisa criticamente os acontecimentos e a Literatura é restrita ao âmbito estético e cultural”. É com a união desses dois tipos de textos que se chega ao conceito de romance histórico. Nesse sentido, o romance histórico é um texto literário que usa do discurso histórico. Indo na mesma linha, Roberto Reis afirma que “o romance histórico é a intersecção entre o texto histórico, preservando respectivamente, as ideologias históricas e ficcionais” (REIS, 1998, p.236-237). Assim, segundo Regina Zilberman, “tanto a História quanto a ficção transmitem certas ideologias, entretanto a historiografia transcreve um mundo acabado imutável e inalcançável, enquanto que as narrativas permitem ao leitor interferir, imaginar e recriar a história” (ZILBERMAN, 1997, p.184). Em outras palavras, enquanto a História se preocupa com uma visão objetiva da realidade, o romance se preocupa com subjetividade e a imaginação, o que as diferencia é a maneira que ambos olham o mesmo objeto.

Conforme Michel Vanoosthuyse (1996), o romance histórico é um gênero híbrido por lidar com o fictício, ponto chave para o romance, e com o verídico, inerente ao discurso da História. Ele aborda o universal, mas não parte da realidade histórica. A descrição é permeada pela ficcionalização de aspectos específicos que então podem ser comparados a outras épocas. Por

seu turno Tadeusz Bujnicki (1980, p. 77) diz que, “apesar dos romances históricos se apresentarem na forma de romance, a diferença desse gênero está no resgate do passado glorioso e heróico dos povos e no desafio de transformar História em Literatura”. O autor diferencia o novo gênero dos demais pela sua forma de expressão e riqueza de detalhes, o que dá ao leitor do presente uma ideia da vida e dos costumes daquela época.

Os romances históricos são uma contribuição para a Literatura, pois relacionam fatos históricos e construção ficcional, além de mostrarem que a ligação entre Literatura e História vai além da questão de representação. Segundo Umberto Eco (1994, p.150), os romances históricos, “além de identificarem causas do passado para o que veio depois, investigam como essas causas começam a produzir seus efeitos, eles nos ajudam a entender os processos e os motivos como certas coisas do presente acontecem de determinada maneira”.

Paul Sutemeister (2009), ao citar Hayden White (1995), diz que todo trabalho histórico utiliza como “veículo” a narrativa, ou seja, utiliza uma representação ordenada e coerente de acontecimentos em tempo sequencial. Toda explanação histórica e retórica é poética por natureza. Portanto as fronteiras entre o gênero histórico e o literário tornam-se mais permeáveis, pois a História é vista por muitos estudiosos, como um discurso de ficcionalização da realidade. Ao refletir sobre o tema, Antonio Esteves define o romance histórico por meio do seguinte esquema:

A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo. Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer a mais estrita regra de verossimilhança (ESTEVES, 2010, p. 129).

Já para Menton (1993), romance histórico são as narrativas cuja ação corresponda a um passado não experimentado pelo escritor e que esteja pautado na reconstituição positiva do passado, se distanciando da historiografia oficial.

Para Lukács (1962), por sua vez, uma das principais características do romance histórico é o fato de ele descrever a transformação do cotidiano popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo movimento das forças sociais. Figuras históricas famosas aparecem entre as personagens, mas seu papel no romance será marginal. A narrativa será centrada em uma personagem de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais frequentemente oscilam.

Na concepção do autor, o romance histórico não é um gênero ou subgênero específico ou delimitado do romance, ele é o precursor do grande romance realista do século XIX. Para ele, apesar de a ficção histórica clássica ter surgido na estética do Romantismo, ela é anti-romântica por estar intimamente ligada à ascensão da burguesia, às novas mudanças econômicas, sociais e políticas do momento e a conscientização das pessoas em relação à relevância da história do próprio país e do mundo.

Ao discutir as questões apresentadas por Lukács, Fredric Jamenson (2007) afirma que o romance histórico:

Não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas também, e em larga medida a encenação de uma revolução e uma contra-revolução, de um daqueles eventos históricos paradigmáticos, como a própria guerra, que sempre devem estar no centro de um romance histórico, para que ele se qualifique como tal (JAMENSON, 2007 p.188).

Para Jamenson (2007, p.189) “romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a intersecção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos”. A arte do romance histórico consiste na habilidade com que essa intersecção é configurada em uma invenção singular que se reduz de modo imprevisto em cada caso. Nesse sentido, para Jamenson, o romance histórico tem aspectos como, a descrição dos costumes e valores de um povo em determinado momento de sua história, a representação de eventos históricos grandiosos, a história de vida dos

indivíduos comuns e a história privada das grandes figuras históricas. Podendo incluir todos esses aspectos através de uma oposição entre um plano público ou histórico e um plano existencial ou individual representado por uma categoria narrativa que é a personagem.

Na esteira dessas reflexões, Jamenson (2007) pergunta: seria o romance histórico minimamente possível no quadro de uma estética modernista? Poderia ele ser caracterizado como tal, ser escrito e produzido de modo inconfundível no âmbito do modernismo? Não seria o caso de que tais romances históricos modernistas, como se pode argumentar, se mostrariam relativamente indistinguíveis de outras obras modernistas não-históricas. Pois o pós-modernismo salva a situação desafiando a estética modernista, as formas narrativas e os procedimentos linguísticos com características modernistas, abrindo um campo onde renasce o romance histórico, mas com uma reestruturação e uma abordagem nova do problema da referência histórica, que sempre se faz presente nessa forma romanesca.

Contudo, afirma o crítico, podemos estar certos:

Por mais longo que seja o curso percorrido, o nosso tempo não é nem o fim da história, nem o fim da política e nem mesmo o do fim da arte e de que no que toca ao romance histórico a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos (JAMENSON, 2007, p.203).

No texto “Trajetos de uma forma literária”, Perry Anderson questiona o pensamento de Fredric Jamenson expresso no artigo “O romance histórico ainda é possível?”, discutindo o seu ponto de vista sobre o romance histórico a partir das teorias de Lukács. Conforme Anderson (2007), o romance histórico é uma forma literária que lida com a história e os acontecimentos públicos do passado, sendo quase por definição, o mais consistentemente político. “Em sua forma clássica, o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais” (LUKÁCS apud ANDERSON, 2007, p.205).

Segundo o crítico, o romance histórico pode ser visto sob duas óticas diferentes. Aquele existente antes do final do século XIX e o posterior a esse

marco temporal, servindo, como divisor, a obra de Walter Scott. Os romances históricos do final do século XIX possuíam um estilo épico de “retratar” a História, focado nas batalhas e nos heróis. Tratava-se de “uma representação abrangente da ‘totalidade dos objetos’, em palavras hegelianas, por oposição à ‘totalidade do movimento’, mais concentrada, própria do drama” (ANDERSON, 2007 p.212). O humano era deixado de lado, personagens eram remodeladas, para que a História se sustentasse no seu caráter idealizador, mostrando os grandes feitos e os grandes heróis. Era uma História onde o herói era enaltecido. Com isso:

As conexões do passado com o presente foram cortadas na ficção europeia e o romance histórico foi gradualmente se tornando um gênero morto, de antiquário, especializando-se em representações mais ou menos decadentes de um passado remoto, sem conexão viva com a existência contemporânea, ou funcionando como rejeição dela e evasão (ANDERSON, 2007, p.206).

O romance histórico passa a ser visto de maneira diferenciada a partir do final do século XIX através dos estudos de Lukács sobre a obra de Walter Scott. Jamenson, em seu ensaio, afirma que Scott “personifica o realismo por excelência, uma tradição da qual os mestres do realismo histórico se aproveitaram até o ponto de suas respectivas revoluções descontínuas” (JAMENSON, 2007, p.185). O crítico vê esse “realismo” como um romance em que são trazidos do passado fatos históricos e o modo de vida da sociedade da época. O romance histórico pertencia ao “drama de costumes”, definido como “uma forma melodramática que pressupõe o vilão, ou seja, que se organiza em torno do dualismo ético do bem e do mal” (JAMENSON, 2007, p.186).

Por sua vez, para Anderson, “os romances de Scott encenam uma trágica disputa entre formas declinantes e ascendentes da vida social, em uma visão do passado que respeita os perdedores, mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores” (ANDERSON, 2007, p.206). Em tal reflexão percebe-se que há espaço para os anônimos na ficção, mas os fatos históricos não eram diferentes dos retratados pelos historiadores.

No século XX, o romance histórico passa por inúmeras transformações e a sua escrita é redimensionada em vários aspectos. Para Anderson (2007), os romancistas contemporâneos que contribuíram para a nova explosão de

passados inventados, estendem-se por todo o mundo, da América do Norte à Europa, Rússia, Ásia, Japão, Caribe e América Latina. Na Ásia, sobreviveu algo como a imaginação clássica do romance histórico, produzido na Indonésia e na Arábia.

A crítica e a historiografia literária localizam a origem desse processo nas obras *O reino deste mundo* (1949) e *Século das luzes* (1962), do cubano Alejo Carpentier, que tinham como cenários o Haiti e Cuba. Na década de 1960, surgiu *Cem anos de solidão*, de Garcia Marquez. Além desses, também contribuíram Roa Bastos, Carlos Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, Fernando Del Paso, Mario Vargas Llosa e muitos mais. A decolagem dessas formas se dá nos anos 1970, e o conteúdo delas é a experiência da derrota, a história do que deu errado, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: “o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período” (ANDERSON, 2007, p.218).

De acordo com Jamenson:

O romance histórico reinventado pelos pós-modernos pode misturar os tempos combinados, entrelaçando passado e presente; exibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses (JAMENSON, 2007, p.217).

Com o novo romance histórico, os debates entre História e ficção tomam rumos diferentes. Na História, as mudanças vêm através do surgimento da Nova História, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora através da obra *Fazer História*. Ela defende que a mente humana não apresenta diretamente a realidade, reconhecendo o papel ativo da linguagem na representação da realidade. A História vai expandir sua área de atuação e lançará um novo olhar sobre o seu objeto de estudo, estabelecendo um diálogo com outros saberes. É nesse contexto de pluralidade e interdisciplinaridade que se desenvolve o novo romance histórico.

Dessa forma, nas palavras de Burke: “Podemos então, observar que na Nova História encontraremos como base filosófica a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída” (BURKE, 2005, p.12). Assim acabam-se as

distinções entre o que é central e periférico na História, a ideia de que deveria se apoiar em documentos e registros, apenas grandes personagens e acontecimentos, colocando os demais atores como simples coadjuvantes da trama. Maneira pela qual é trocado “o individual, pelo fragmento, para a percepção atomizada do mundo que caracteriza o homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta a sua versão de uma História possível” (MELLO apud PELLEGRINI, 1999, p. 116).

Na Literatura também aconteceram mudanças que contribuíram com o novo romance histórico, utilizando os recursos disponibilizados pelo ficcional para recontar um fato histórico, problematizando o real por meio da análise e reinterpretação da realidade. Na visão de Figueiredo:

O que move esse novo romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade europeia do século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens, e conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas (FIGUEIREDO, 1997, p. 2).

O fato histórico e as personagens da História são abordados de uma forma mais livre e subjetiva, explorando os detalhes que compõem a trama e na humanização de seus personagens:

Lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambiguidade até a presença do fantástico, inventando situações, deformando fatos, fazendo conviver personagens reais e fictícios, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias-tintas, subtextos e intertextos, recursos da ficção e não da História, trabalhando, enfim, não no nível do que foi, mas no daquilo que poderia ter sido (PELLEGRINI, 1999, p. 116).

A *Metahistória*, de Hayden White, foi publicada no início dos anos 70 do século XX e foi uma obra de destaque dentro dessa nova abordagem. Nesse livro encontramos reflexões sobre a História à luz de teorias da Literatura. Como lembra Linda Hutcheon, trabalhos como o de White:

levantaram a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica: questões como o da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento

empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia e pela literatura como uma certeza (HUTCHEON, 1991, p. 14).

Podemos aproximar a metaficção histórica e o novo romance histórico, pois ambos se utilizam das narrativas na construção de seu discurso com a História e não têm mais uma preocupação em manter a aliança com a “verdadeira” História. Como aponta Cristiano César Gomes da Silva:

Eles podem recriar, reinventar personagens na busca de melhor representar suas ideias. Não há mais a necessidade de se criar ou identificar o patriotismo ou a nacionalidade como nos romances históricos do século XIX e, por isso, cabe ao autor adentrar na História e tirar dela o que de melhor houver para a representação ficcional, sem compromisso com a História oficial (SILVA, 2007, p.43).

Portanto, essas narrativas não têm um compromisso com o real, mas sim com o verossímil, que é uma realidade possível. Nesse sentido, conforme sublinha Hutcheon (1991), grande parte da ficção produzida, principalmente a partir da década de 80, incorpora verdades da História social e política em seus enredos, no entanto a ficção histórica pode conter armas comprometedoras no que tange à denúncia e ao combate dos mais sérios problemas sociais. Na América Latina, o novo romance histórico se dará através de lendas, fantasias, imaginação e também das personagens históricas que estiveram ligados a sua História. Segundo Batoso:

Desde a sua descoberta, a América revelou-se um terreno fértil para a fantasia, para a imaginação. Portanto é do cruzamento de fantasias, lendas e literatura que o novo continente assegura sua existência e se firma como fonte em potencial para a ficção. Não só a sua impressionante geografia passou a matéria para o relato ficcional, mas também os homens e as mulheres que compõem a vasta galeria de personalidades históricas da América Latina (BATOSO, 2004, s/p).

Conforme Marisa Lajolo (2004), a valorização do gênero no Brasil se deu a partir do período romântico e desempenhou importante papel na identidade nacional, preferencialmente pelos episódios da História e pela paisagem brasileira, edificando-se a partir da incorporação de elementos do contexto histórico aos costumes, ao espaço físico-geográfico e à vida cotidiana em que as personagens se movimentam, apresentando narrativas com os quais os

leitores se identificam. A autora afirma que o “romance histórico foi, pois, um outro caminho para conferir cidadania literária ao romance brasileiro facilitando o encontro entre escritores e leitores” (LAJOLO, 2004, p.116). Nesse sentido, pode-se afirmar que a produção romanesca de José de Alencar, ao escrever *As minas de prata* (1862) e *A guerra dos mascates* (1873), apontou um caminho para construção da nova nação, atestando que tinha uma história própria e que era distinta da Metrópole. Também ancorou a literatura brasileira à vertente do romance histórico, que há muito já era cultivada pelas nações europeias.

Para Baumgarten (2001, p.75-82), no caso brasileiro, após os anos 70 aparecem um grande número de romances voltados para a recuperação e escrita da história nacional. A leitura dessa produção revela dois caminhos que têm sido observados pelos autores: de um lado as narrativas que focam acontecimentos integrantes da história oficial, que são as fontes oficiais, registros oficiais, considerando apenas estas como evidências seguras para a História, trabalhando também com dados quantitativos, que teve seu auge nos anos 50 e 60; de outro, aquelas que promovem a reunião do percurso desenvolvido pela história literária nacional, que procura entender todas as modificações que a produção literária passou ao longo da evolução da sociedade. Todos os acontecimentos históricos e marcantes da História do Brasil contribuíram para fortalecer os movimentos literários.

No primeiro grupo, estão obras como *Galvez, Imperador do Acre* (1977), de Marcio Souza, *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca. No segundo grupo, *Em liberdade* (1981), de Silvano Santiago, *Boca do inferno* (1990) e *A última quimera* (1995), ambos de Ana Miranda.

No Rio Grande do Sul, não foi diferente. A representação literária também se faz presente, sendo Caldre e Fião o inaugurador do romance sul-rio-grandense, além de ser o precursor no aproveitamento da história regional como matéria de ficção. Na mesma linha vão os romances *A ferro e fogo: Tempo de solidão e Tempo de guerra* (1972-1975), de Josué Guimarães, *Um quarto de légua em quadro* (1976) e *A prole do corvo* (1978), de Luiz Antonio de Assis Brasil, além de *República das carretas*, de Barbosa Lessa, objeto de estudo desta dissertação.

O romance histórico brasileiro e sul-rio-grandense apresenta marcas que lhe são essenciais como aponta Lukács (1966). Traçam grandes painéis históricos, abarcando uma determinada época e um conjunto de acontecimentos, a exemplo dos procedimentos típicos da escrita da História, organizando-se em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados. O narrador usa personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreende dos acontecimentos históricos. As personalidades históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas. Além disso, dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a História incontestável. O narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso da História. Também no Rio Grande do Sul, observa-se a preferência por dois caminhos: de um lado colocam-se aqueles textos que promovem a reescrita da história oficial; de outro, os que realizam a revisão de aspectos referentes à história literária regional. No primeiro grupo, situam-se os romances como *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), de Moacir Scliar, *Os varões assinalados* (1985), de Tabajara Ruas, *A cidade dos padres* (1986), de Deonísio da Silva, *Videiras de cristal* (1992), de Assis Brasil. Já no segundo grupo encontramos *Cães de província* (1987), de Assis Brasil.

Como afirma Baumgarten (2001), o romance histórico também apresenta marcas caracterizadoras: a consciência da impossibilidade de determinar por meio do discurso (palavra), a incontestável verdade histórica, caso típico de *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva, de *Os varões assinalados* e de *Neto perde a sua alma*, de Tabajara Ruas, ou ainda de *Videiras de cristal*, de Assis Brasil, a concepção de que a História é imprevisível, opondo-se conseqüentemente, aqueles que veem na História um caráter cíclico, em síntese, como por exemplo e *A estranha nação de Rafael Mendes* de Scliar, que desenvolve a ideia de que os mais surpreendentes fatos podem ocorrer.

A consciente distorção da História por meio de omissões, exageros e anacronismos, aspecto responsável pela ruptura da linearidade temporal

característica do gênero, como fica fortemente evidenciado em *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva; utilização de personagens históricas como protagonistas das narrativas, caráter metaficcional, ou o comentário do narrador sobre o processo de criação de seu próprio texto. A natureza intertextual, à medida que o romance é construído como um mosaico de citações, o caráter paródico com relação a outros textos que tenham abordado ou não os mesmos fatos históricos, a forma dialógica, irônica e carnalizada, nos termos que foi proposta por Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre o discurso romanesco. Essas características presentes no romance histórico sul-rio-grandense mostram que, a partir da década de 80, tais narrativas voltam-se não apenas para a história regional pelo viés da ficção, como também um novo paradigma para o gênero, aliado ao que de mais inovador pode ser encontrado na produção literária atual. Ao revisar capítulos da própria história literária sulina, promovem sua reescrita, ampliando o campo da narrativa histórica.

3 NARRATIVA, PERSONAGEM E NARRADOR

3.1 O Narrador

Segundo Ligia Chiappini (2000), histórias são narradas desde sempre e entre os fatos narrados e o público, se interpõe um narrador. Com o passar do tempo, porém, as histórias narradas pelos seres humanos foram ficando cada vez mais complexas e o narrador foi se ocultando atrás de outros narradores ou atrás dos fatos narrados. Com o desenvolvimento do romance, começaram a narrar-se a si próprios, velando e desvelando narrador e personagem, numa fusão que se apresenta ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui. “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou” (CHIAPPINI, 2000, p. 6). Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas.

E. M. Forster assim define o homem criado pela ficção, ou *homo fictus*:

Geralmente nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas, e – o mais importante – podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só. Estivéssemos preparados para uma hipérbole, a esta altura, poderíamos exclamar: Se Deus pudesse contar a história do Universo, o Universo se tornaria fictício (FORSTER, 1974, p.43).

Nesse sentido, tanto o narrador como o narratário são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções da narrativa: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem.

Segundo Oscar Tacca (1983, p.14), “toda narrativa é um mistério: um relato assumido por um narrador, numa determinada forma ou pessoa (gramatical), que alude a um dado tempo e nos põe em contato com certas personagens”. Nesse sentido, o narrador, na maioria dos romances, é uma ausência, quando muito uma voz. Para Butor:

Há uma certa matéria que se quer dizer, e, num certo sentido, não é o romancista que faz o romance, é o romance que se faz sozinho, e o romancista não é mais do que um instrumento da sua vinda ao mundo, o seu parteiro (BUTOR apud. TACCA, 1983, p.33).

Assim, na visão do teórico, as pessoas gramaticais não têm outra realidade que não seja a do discurso; isso só se determina a partir da instância do discurso e não da realidade. Nesse sentido, afirma Benveniste: “eu não pode ser definido senão em termos de locução e não em termos de objeto como um signo nominal” (1976, p.14). No que se refere às personagens, para Tacca, nunca escutamos propriamente a sua voz, nem mesmo quando dialogam, uma vez que, “por muito que diferencie as vozes, o narrador permanecerá sempre no primeiro plano da audição e da consciência” (KAYSER apud. TACCA, 1983, p.15).

Segundo o teórico, o narrador tem, pois, realidade num outro plano e constitui o romance, que é a imagem depurada de uma certa dimensão do mundo:

Aquela que é dada pelo que o homem sabe, por si e pelos outros, e, sobretudo, pelo que sabe e o que não sabe, de si e dos outros. É, em suma, uma espécie de recomposição do mundo, operada pelo leitor a partir de uma limitada quantidade de informações, habilmente repartida pelo autor, narrador e o personagem (TACCA, 1983, p.17-18).

Para Tacca (1983), o autor identifica-se com o narrador, pois o narrador representa um ser fictício e o autor se utiliza dele para nos repassar sua habilidade inventiva. O romance persegue o ideal de um autor imparcial, objetivo, impessoal. O autor ideal do romance resume-se na categoria do

narrador. Se a voz do narrador parece legítima, a do autor parece intrusa, pois entre autor e narrador há uma tensão difícil de resolver. Por aquele estar sempre presente, é difícil mantê-lo calado, se o narrador acerta sempre, quando fala e quando cala, o autor só acerta quando cala. O autor só fala através do narrador, o narrador dissimula juízos e opiniões do autor.

Segundo o teórico, o narrador não é simplesmente o autor, nem uma personagem qualquer. O autor cria um intermediário entre o leitor e o universo ficcional. Narrador é aquele que conta a história, não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. A voz do autor constitui a única realidade do relato, é o eixo do romance, ou seja, sem narrador não há romance. O narrador não tem uma personalidade, mas uma missão: contar. Ele conta o que sucedeu e o que disseram as personagens da sua história. Ele deve saber contar, o verdadeiro estilo do autor não consiste no que ele conta, mas em como ele conta, o seu ponto de vista, colocando em relevo o caráter fictício do narrador, pois no romance e no conto, todo narrador é fictício.

D'Onófrio (1995, p.54), por sua vez, afirma que, na arte da narrativa, o narrador nunca é o autor, mas um papel por este inventado: é uma personagem de ficção em que o autor se transforma. O narrador é um ser ficcional autônomo, independente do ser real do autor que o criou. As ideias, os sentimentos, a cosmovisão do narrador de um texto literário não coincidem necessariamente com o ponto de vista do autor.

Como afirma Roland Barthes (1972, p.49), “quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é”. O autor faz parte do mundo da realidade histórica; o narrador pertence ao universo do imaginário: entre os dois mundos há analogias, não identidades. Nesse sentido, lembra D'Onófrio, “a literariedade do romance é estabelecida pelo único motivo de que o eu do narrador não é o eu do escritor” (D'ONÓFRIO, 1995, p.46-47). Além do narrador, existe outra entidade a ele correlata: o narratário ou destinatário. Três elementos principais fundamentam a estrutura da comunicação humana: Emissor – Mensagem – Receptor. No mundo da existência física, o emissor é o autor que destina a sua obra (mensagem) a um leitor virtual (receptor). No texto

artístico, o emissor é uma personagem (o narrador) que comunica a outra personagem (receptor) fatos, ideias e sentimentos (mensagem).

Para Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), a definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotados de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponder a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa. O narrador é de fato uma invenção do autor. Responsável de um ponto de vista genético, pelo narrador, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas e culturais.

No romance, diz Tacca (1983), o autor dá a palavra a um narrador, e este, eventualmente, às suas personagens. O diálogo é sempre mais matizado, o narrador permanecerá sempre no primeiro plano da audição e da consciência. É importante saber se aquele que conta é uma testemunha imparcial, o protagonista, um ator secundário, um cronista, um carrasco ou a vítima. Uma história só pode nos ser transmitida por aquele que a viveu, por aquele que a ouviu de outros, ou por quem a tenha inventado, sendo que o narrador pode contar em forma de exposição, carta ou memória, epistolário, testamento, diário íntimo ou história maravilhosa. O romance não é senão uma linguagem, através da qual ecoam vozes distintas. Mais do que um modo de ver, é um modo de contar. O romance deixa de ser um ponto de vista para ser uma consciência narradora.

O narrador pode usar da ótica de uma personagem, do seu ponto de vista. Ele pode servir-se da consciência de uma personagem para mostrar o mundo. A atmosfera envolvente do romance se dá através do efeito da voz do narrador, das diferentes vozes que o narrador modula através da sua, como num jogo de espelhos. Como diz Wolfgang Kayser:

O narrador do romance não é o autor, mas também não é a figura imaginada que, com frequência, nos aparece à frente, tão familiarmente. O autor cria o mundo do seu romance, mas também esse mundo se cria a si próprio através dele, transforma-o em si

mesmo, obrigando-o a entrar no jogo das transformações, para se manifestar mediante ele (KAYSER apud TACCA 1983, pag.33).

Contudo Todorov adverte:

Temos, pois uma quantidade de dados sobre o narrador, que deveriam permitir-nos, apreendê-lo, situá-lo com precisão; mas essa imagem primitiva não se deixa aproximar e reveste constantemente máscaras contraditórias, desde as de um autor de carne e osso à de um personagem qualquer (TODOROV, 1966, p.146).

A voz do narrador, ao relevar-se de uma determinada instância de enunciação do discurso, se traduz em opções bem definidas: situação narrativa adotada, nível narrativo em que se coloca.

Assim, segundo Jorge Alves (s.d.), o narrador é a instância da narrativa que transmite um conhecimento, narrando-o. Qualquer pessoa que conta uma história é um narrador. O narrador faz parte da narrativa. Ele assume a função de um ator na diegese e se apresenta sob forma de pronome pessoal “eu”; adapta a identidade de um nome próprio ou mantém numa mera voz narrativa, como nos contos populares em que a voz do narrador se faz sentir através da simplicidade do “Era uma vez”(…). Trata-se de um sujeito com existência textual, “ser de papel”, como disse Barthes, e tem como função relatar eventos que constituem as alterações de estado sofridas por agentes antropomórficos, ou não, e situados no espaço empírico da narrativa.

As funções do narrador vão para além do ato de enunciação e, visto que ele é o protagonista da narração, a sua voz pode ser percebida através de intrusões que remetem para uma ideologia. Pode também produzir considerações e suposições sobre os eventos relatados ou sobre as personagens da narrativa. Assim, para David Lodge, em *A arte da ficção* (1992), a voz do narrador impõe-se de uma forma intrusa e poderá transformar o ato de escrever numa conversa íntima com o leitor, convidando-o a passar ao campo central da narrativa. Outro tipo de intrusão do narrador é o de chamar atenção do leitor para o ato da leitura.

Levando-se em consideração essas observações, Norman Friedman (1967) coloca as principais questões a que é preciso responder para tratar do narrador: Quem conta a história? Trata-se de um narrador em primeira ou

terceira pessoa? De uma personagem em primeira pessoa? Não há ninguém narrando? De que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta: por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando? Que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor: palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo? A que distância ele coloca o leitor da história: próximo, distante ou mudando?

Partindo de tais questionamentos, Friedman chama a atenção para os diversos tipos de narrador: autor onisciente, narrador onisciente neutro, narrador testemunha, narrador protagonista, onisciência seletiva múltipla e onisciência seletiva.

A primeira categoria é o narrador onisciente intruso. Esse narrador tem a liberdade de narrar à vontade, adotando um ponto de vista para além dos limites do tempo e espaço. Pode narrar do centro ou da periferia dos acontecimentos, ou como se estivesse de fora ou de frente, podendo adotar várias posições, usando suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Como exemplo podemos citar Tolstói, em *Guerra e paz*, e Machado de Assis, em *Quincas Borba*.

A segunda categoria se refere ao narrador onisciente neutro: Segundo D'Onofrio (1985, p.60), está presente na história que parece contar-se a si própria, prescindindo da figura do narrador, chamado também de autor implícito. Dotado do poder da onipresença, ele sabe o que se passa em qualquer lugar, no presente e no passado e no íntimo das personagens. A descrição dos acontecimentos e dos ambientes acontece de uma forma neutra, impessoal, sem que o narrador tome partido. O narrador fala em 3ª pessoa, descrevendo as personagens para o leitor, sem participar das ações e evitando comentários gerais, ou mesmo sobre o comportamento das personagens, mas sua presença na história é muito clara. Esse narrador conhece todos os fatos e, por não participar deles, narra com certa neutralidade, apresenta os fatos e as personagens com imparcialidade. Não tem conhecimento íntimo das personagens nem das ações vivenciadas. Como exemplo temos Flaubert, em *Madame Bovary*.

Seguindo a classificação, temos o narrador testemunha, que narra em 1ª pessoa a história da qual participa como personagem. Ele tem uma relação íntima com outros elementos da narrativa, informando o leitor de forma mais verossímil. Sua maneira de contar é fortemente marcada por características subjetivas, emocionais. Essa proximidade com o mundo narrado revela fatos e situações que um narrador de fora não podia conhecer. Ao mesmo tempo, essa proximidade faz com que a narrativa seja parcial, impregnada pelo ponto de vista do narrador. Ele narra da periferia dos acontecimentos, servindo-se de informações, de coisas que viu ou ouviu. Como exemplo, citamos Machado de Assis, em *Memorial de Aires*. A quarta categoria se refere ao narrador-protagonista, que narra de um centro fixo, limitado as suas percepções, pensamentos e sentimentos. É o narrador personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens, desaparecendo a onisciência. Conforme sublinha D'Onofrio (1985), o narrador-protagonista é aquele que se identifica com a personagem principal, que vive os fatos, conta uma história por ele vivida, é através dos seus olhos e sentimentos que são apresentados os elementos da narrativa: os fatos, as outras personagens, os temas, os motivos, as categorias de tempo e espaço. Como exemplo temos Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

O quinto tipo é o de onisciência seletiva múltipla. Nesse caso, não há propriamente narrador; a história vem através da mente das personagens, das impressões que os fatos e as pessoas deixam nelas. O autor traduz pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, predominando o discurso indireto livre. Exemplo disso é *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

A onisciência seletiva é uma categoria semelhante à anterior; trata-se de uma só personagem, limitado a um centro fixo, assim como o narrador protagonista, mostrando diretamente o ângulo central, os canais limitados das percepções, pensamentos e sentimentos. Esse narrador-onisciente conta a história em 3ª pessoa e, às vezes, permite certas intromissões, narrando em 1ª pessoa. Ele conhece tudo sobre as personagens, conhece suas emoções e pensamentos, sendo capaz de revelar suas vozes interiores, seu fluxo de consciência, em 1ª pessoa. Quando isso acontece, o narrador faz uso do

discurso indireto livre. Exemplo: *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector.

Depois de eliminar o autor e também o narrador, aparece a categoria modo dramático, câmera, narrador-personagem, narrador-observador e narrador-onisciente. No modo dramático, eliminam-se os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem. Amarrando os diálogos, assim como no teatro, o leitor deve deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. O ângulo é frontal e fixo e a distância entre o leitor e a história é pequena. Exemplo: Luiz Vilela, em *Tremor de terra*.

A categoria câmera significa o máximo em “exclusão do autor”. Para D’Onofrio (1985), esse narrador-câmera é o oposto da onisciência, anulando quase totalmente o seu saber. Como um *câmera-man*, só pode mostrar o que consegue ver, não pode falar do passado, não pode estar em vários lugares ao mesmo tempo, não pode penetrar na consciência da personagem, exercendo o papel de observador imparcial. São aquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade, como se captados por uma câmera, o narrador se define como uma câmera. O livro de Robbe-Grillet, *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*, utiliza-se dessa técnica, como também o livro de Ricardo Ramos, *Circuito fechado*.

D’Onofrio também fala sobre os tipos de narrador, usando a terminologia de Gerard Genette, que propõe a distinção entre narrador intradiegético e extradiegético. O narrador intradiegético é a personagem que, dentro do texto, assume o papel de narrador. O narrador é chamado homodiegético quando participa dos fatos que narra, que dizem respeito a ele próprio. É aquele que, tendo vivido a história como personagem, retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de um conhecimento direto. Embora se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial à personagem secundária, estreitamente solidária com a central. O narrador é chamado heterodiegético quando conta uma história da

qual não participou, relata uma história a qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. Já o narrador é autodiegético, quando o narrador é o próprio protagonista da história, relata suas próprias experiências como personagem central da história. Por sua vez, o narrador extradiegético é aquele no qual o papel do narrador não é exercido por nenhuma personagem, o sujeito do discurso está oculto.

Para Oscar Tacca (1983), o mundo do romance é um mundo cheio de vozes ligadas a uma única voz - a do narrador - que, através de um ponto de vista ou um ângulo de enfoque, assume dois modos fundamentais no romance. Um deles é quando o narrador está fora dos acontecimentos narrados. Nesse caso o relato é onisciente e a voz narrativa adota a ótica de uma personagem, mantendo o relato na terceira pessoa. Já quando o narrador participa dos acontecimentos narrados, ele pode assumir um papel protagônico, um papel secundário ou o papel de mero testemunho presencial dos fatos, identificando-se com uma personagem. A relação do narrador com suas personagens pode ser de três tipos: onisciente, equisciente e deficiente. O narrador onisciente possui um conhecimento maior que suas personagens, o narrador equisciente possui uma soma de conhecimento igual à dos suas personagens e o narrador deficiente possui menor conhecimento que os suas personagens. Pois há “personagens que sabem mais do que dizem, personagens que dizem mais do que sabem” (TACCA, 1983, p.82). Este é um recurso sutil usado pela arte romanesca, uma diferença de saber entre narrador e personagem que só é percebido por um leitor muito atento.

Robert Scholes (1977), em seu livro *A natureza da narrativa*, discute o problema do ponto de vista, que é própria da arte narrativa, pois, conforme ele, esta requer uma história e um contador de histórias.

A essência da arte narrativa reside no relacionamento entre o contador e o relato e no outro relacionamento entre o contador e o público, fazendo com que a situação da narrativa seja irônica. Na arte narrativa existem, em sentido lato, três pontos de vista: das personagens, do narrador e da plateia. A medida que a narrativa se torna mais sofisticada, se acrescenta um quarto ponto de vista: a criação de uma distinção entre narrador e autor (SCHOLES, 1977, p.169).

Em suma, independentemente da perspectiva assumida, o narrador conta o romance de forma que o leitor possa compreendê-lo. Um bom romance deve ter um narrador bem definido e consciente. O romance se dá através de uma série de fatos, organizados em enredo e de personagens que vivem estes enredos. Nesse sentido, diretamente relacionada à figura do narrador, tem-se a personagem como outro importante elemento da narrativa.

3.2 Personagem

No *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, organizado por Osvald Ducrot e Tzvetan Todorov, há um item que parece pertinente transcrever aqui, pois ajuda a pensar o difícil problema da relação personagem-pessoa.

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro. Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção (DUCROT e TODOROV, 1972, p.286).

Os autores salientam dois aspectos fundamentais para tratar a questão: o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois ela não existe fora das palavras; as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.

Ao discutir o tema, François Mauriac (1952) afirma que o grande arsenal do romancista é a memória, de onde tira os elementos da invenção, pois as personagens não correspondem às pessoas vivas, mas nascem delas, reproduzindo apenas os elementos circunstanciais (maneira, profissão, etc.), sendo o essencial sempre inventado. O teórico citado por Candido admite a existência de personagens reproduzidas da realidade, mas, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada, mantendo vínculos necessários com a realidade. Porém, Beth Brait, em seu livro *A Personagem*

(2002), explica que, para saber mais sobre personagens, é necessário encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor achou para dar forma às suas criaturas, para daí entender a independência, a autonomia e a vida desses seres de ficção.

Para Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), os escritores testemunham eloquentemente o relevo e o poder impressionante da personagem. Flaubert revela: “Quando escrevi o envenenamento de Emma Bovary, tive na boca o sabor do arsênico com tanta intensidade, senti-me eu mesmo autenticamente envenenado, que tive duas indigestões [...]” (ALLOT, 1966, p. 113). Gide, por sua vez, sublinhando a autonomia da personagem, declara que “o verdadeiro romancista escuta e vigia as suas personagens enquanto atuam, espia-as antes de as conhecer. É só através do que lhes ouve dizer que começa a compreender quem são” (ALLOT, 1966, p. 366). Segundo Sarraute, certas tendências do romance dos nossos dias denunciam uma crise da personagem: “um ser sem contornos, indefinível, inacessível e invisível, um eu anônimo, que é tudo e que não é nada e que quase sempre não é mais que um reflexo do próprio autor, tal ser usurpou o papel do herói principal e ocupa o lugar de honra” (SARRAUTE, 1956, p. 72).

A personagem habita a realidade ficcional e a matéria de que é feita e o espaço que ocupa são diferentes da matéria e espaço dos seres humanos, porém essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento. Assim, cabe perguntar: de que forma o escritor, o criador da realidade ficcional, passa da chamada realidade para esse outro universo capaz de sensibilizar o receptor? Que tipo de manipulação requer esse processo capaz de produzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos?

Para Rute Miguel (2010), o conceito de personagem não diz respeito apenas à representatividade, mas também à necessidade de considerá-la como produto dos meios e modos utilizados para a elaboração da obra, sendo a personagem o elemento dinamizador sobre o qual se desenrola a ação.

Dos teóricos conhecidos, Aristóteles (1966) foi o primeiro a tocar nesse problema. Ao discutir as poesias lírica, épica e dramática; o pensador grego levantou alguns aspectos importantes, que marcam até hoje o conceito de

personagem e sua função na literatura, apontando, dentre outras coisas, para dois aspectos essenciais: a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto.

Para D'Onófrio (1995), a personagem adquiriu diferentes configurações e representações ideológicas no decorrer da história da ficção literária. Aristóteles, em sua conceituação do poético, diferenciava as obras de mimese superior (que tem como protagonistas, deuses, príncipes ou nobres), das de mimese inferior (seres iguais ou inferiores a nós, protagonistas da poesia cômica, satírica e lírica).

Essa concepção de que a personagem deve ser semelhante, mas ainda melhor que o seu modelo humano, também é abordada por outros teóricos, baseada em conceitos aristotélicos e horacianos e continua vigorando até a Idade Média.

A partir daí, a concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio entra em declínio e é substituída por uma visão que entende personagem como representação do universo psicológico de seu criador.

Segundo Candido (2002), no romance moderno, aumenta cada vez mais o sentimento de dificuldade do ser fictício e diminui a ideia de esquema fixo, ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. A personagem é complexa e múltipla, combinando elementos de caracterização com um número limitado de traços humanos se comparado com o modo de ser das pessoas, tratando as personagens de dois modos principais: como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados com traços que os caracterizam; como seres complicados, têm certos poços profundos, de onde saem a cada instante o desconhecido e o mistério.

No século XVI, o escritor inglês Philip Sidney (1554-86) procura deixar claro, rastreando Aristóteles e Horácio, que as artes têm valor na medida em que conduzem a uma ação virtuosa, e que a personagem deve ser a reprodução do melhor do ser humano. Segundo D'Onófrio (1995), na literatura medieval e renascentista, ao herói de romance de cavalaria e da poesia épica, símbolo dos valores nacionais, se opõe o anti-herói das novelas divertidas e picantes, onde está evidente a sátira dos valores religiosos, sociais e morais.

O romance define-se como enquadramento preferencial para a instituição do herói como entidade individualizada. No romance, a psicologia do herói é demoníaca, o conteúdo do romance é “a história dessa alma que vai pelo mundo para aprender a conhecer-se, procura aventuras para elas se testar e, por essa prova, atinge a sua medida e descobre a sua própria essência” (LUKÁCS, 1962, p. 85). Já a figura do anti-herói é idêntica à do herói; o anti-herói cumpre um papel de protagonista e polariza em torno de suas ações as demais personagens, os espaços em que se move e o tempo em que vive. A peculiaridade do anti-herói se dá pela sua configuração psicológica, moral, social e econômica, traduzida em termos de desqualificação. O estatuto do anti-herói estabelece-se a partir de uma desmistificação do herói, banalizando a figura do protagonista e apresentando-o com seus defeitos, limitações, angústias e frustrações, mostrando os problemas do seu tempo. E deste modo invertido, reinterpreta a condição de centralidade que o herói conheceu.

A ruptura volta com a oposição herói clássico x herói romântico. O herói clássico é um personagem que persegue um objeto dotado de um valor ideológico (poder, fama, amor vulgar, etc.); o herói romântico, pelo contrário, expressa a revolta do indivíduo contra os valores institucionalizados pela religião oficial, pelo Estado e pelos costumes sociais.

Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), o conceito de herói relaciona-se com uma concepção antropocêntrica da narrativa, pois esta existe e desenvolve-se em função de uma personagem central, protagonista qualificado, destacando-se das demais personagens que povoam a história. As estruturas da narrativa são organizadas em função do herói, cuja intervenção na ação, posicionamento no espaço e conexões com o tempo contribuem para revelar a centralidade indiscutível do herói. O Renascimento e o Romantismo foram os períodos privilegiados para a configuração do herói. Assim, no Renascimento, sob o impacto do legado cultural da Antiguidade Clássica, o herói corporiza a capacidade de afirmação do Homem, na luta contra a adversidade dos deuses, ao passo que, no Romantismo, o herói é encontrado num cenário axiológico e histórico-social diverso.

Na obra *Teoria do romance*, publicada em 1920, Lukács trata mais especificamente do romance e da personagem de ficção. A nova concepção de personagem instaurada por Lukács, apesar de reavivar o diálogo a respeito da questão e de fugir das repetições do legado aristotélico e horaciano, submete a estrutura do romance, e conseqüentemente a personagem, à influência determinante das estruturas sociais. Com isso, a personagem continua sujeita ao modelo humano.

Outro crítico que trata do romance e da personagem de ficção é E. M. Forster que, em 1927, publica o livro *Aspectos do romance*, no qual trata de um dos aspectos mais interessantes do romance: os protagonistas. Os protagonistas numa história são ou pretendem ser seres humanos. O próprio romancista é um ser humano e ele tem uma afinidade com seu assunto, o que não acontece em outras formas de arte. O romancista descreve os seus protagonistas, dá-lhes nomes e sexo, determina-lhes gestos plausíveis, fala por meio de aspas, faz comportarem-se consistentemente, acrescentando, mais tarde, as sutilezas. Segundo Forster:

O que é fictício num romance não é tanto a história, mas o método pelo qual o pensamento se transforma em ação, um método que nunca ocorre na vida diária... ao passo que no romance não há fatalidade: tudo se fundamenta na natureza humana, e a sensação dominante é a de uma existência onde tudo é intencional, até paixões e crimes, até a miséria (FORSTER, 1969, p.35-36).

Segundo Candido, os papéis das personagens como seres humanos:

Encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos (CANDIDO, 2002, p. 45).

O que há de mais vivo no romance é a personagem; a leitura desse romance depende da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor, pois o essencial do romance é a personagem, é o elemento mais atuante. A personagem é um ser fictício, isto é, uma criação da fantasia. O romance se

baseia numa relação do ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

No romance, o autor estabelece algo mais coeso, menos variável: é a lógica da personagem. Podemos variar a nossa interpretação da personagem, mas o escritor lhe deu uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a sua existência e o seu modo de ser. Não quer dizer que seja menos profunda; mas sua profundidade é um universo onde os dados estão todos à mostra, pré-estabelecidos pelo autor, que os selecionou e limitou em busca de lógica.

Nesse sentido, Roland Barthes (1970), afirma que “a personagem é um ser de papel, e não um indivíduo de carne e osso. É um ser construído por palavras”. As personagens constituem os suportes vivos da ação e os veículos das ideias que povoam uma narrativa. A personagem de uma narrativa é um ser fictício que representa uma pessoa.

Forster (1969) estabelece uma distinção entre a personagem e a pessoa viva, comparando o *Homo fictus* com o *Homo sapiens*. O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, vive nas mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente. Pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa.

Estabelecidas as características, Forster (1969) fala do seguinte problema: a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Poderia então a personagem ser transplantada da realidade, para que o autor atingisse este alvo? Pode-se copiar no romance um ser vivo, e aproveitar toda a sua realidade? Por isso, quando o autor toma um modelo na realidade, acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, procurando revelar a incógnita da pessoa copiada.

A personagem de um romance é uma configuração esquemática, no sentido físico e psíquico, sendo projetado como um indivíduo real, totalmente determinado, sem a mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais. As personagens têm maior coerência do que pessoas reais, maior exemplaridade, maior significação, maior riqueza, maior em virtude de concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário pela

limitação das orações. A ficção é o único lugar em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, tratando-se de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos, de seres projetados por orações.

A partir do Realismo, o protagonista deve ser considerado apenas um sujeito agente, pois não é necessariamente um indivíduo, mas também pode ser um grupo social, uma cidade, uma realidade sociológica, um elemento natural, um ator noológico. A degradação da figura do herói romanesco se inicia com o Romantismo, continuada pelo Realismo, chegando ao ponto máximo no Modernismo, pela ação convergente de fatores filosóficos, científicos, sociais e morais, o conceito de indivíduo, de pessoa uma e indivisível, entra em crise, pulverizado pelas leis do inconsciente.

A tendência da narrativa atual, chamada de *novo romance*, é abolir o protagonista do cenário romanesco, transcrevendo o pensamento de um representante desse movimento literário:

O romance de personagem pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo. Talvez não seja um progresso, mas não há dúvida de que a época atual é sobretudo a do número de matrícula. O destino do mundo já não o identificamos com a ascensão ou queda de certos homens, de certas famílias... O romance parece vacilar, tendo perdido o seu melhor apoio de outrora, o herói (ROBBE-GRILLET, 1965, p. 33).

Para Phillippe Hamon (1983), a personagem é estudada sob a perspectiva semiológica, como um signo dentro de um sistema de signos, como uma instância da linguagem. Tomando como ponto de partida três grandes tipos de signos, definindo três tipos de personagens: referenciais, *embrayeurs* e *anáforas*. As personagens “referenciais” são aquelas que remetem a um sentido pleno e fixo, chamadas de personagens históricas ou heróis. Já as personagens “*embrayeurs*” são as que funcionam como elemento de conexão, só ganham sentido em relação a outros elementos da narrativa. Por sua vez, as personagens “*anáforas*” são aquelas que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra.

Segundo Vicente Ataíde, em *A narrativa da ficção* (1974), personagem é o ser que desempenha as funções ativas na narrativa de ficção. A personagem

sozinha, no texto, não suporta a visão de mundo que o autor quer comunicar. Mas a personagem é um suporte para a comunicação da experiência do narrador, a personagem vive na obra através do comportamento que o autor lhe atribui. Para o autor, as personagens seguem a seguinte hierarquia: personagem principal, personagem secundária e personagem irrelevante. A personagem principal é aquela que passa a mais forte dose de informações sobre a visão de mundo do autor. Já a secundária forma o pano de fundo, onde se desenvolvem as ações da personagem principal. Por sua vez a personagem irrelevante aparece de modo esporádico, tendo uma atuação fraca.

De acordo com Vicente Ataíde (1974), as personagens também exercem diferentes funções na narrativa como: protagonista, antagonista, confidente, contraste, secundárias e irrelevantes. Protagonista é a personagem que atua em primeiro plano, desempenha o papel principal. A antagonista se opõe à ação do protagonista, criando obstáculos a sua atuação. A confidente ouve as confidências, os depoimentos do protagonista. Já a contraste é a personagem secundária que ilumina as atitudes da personagem principal. Por fim, as personagens secundárias e irrelevantes formam a paisagem humana necessária a toda obra. Na literatura, conforme Vicente Ataíde (1974), temos três tipos de personagens: indivíduo, tipo e caricatura. O indivíduo caracteriza-se por impor sua personalidade, por ter um caráter próprio; define-se pela força humana e aptidões pessoais. O tipo é uma personagem estática, sua vida é superficial, encontramos muitas pessoas assim, a ponto de dizermos que o Fulano é do tipo do barbeiro, pois tem marcas que o identifica com algum barbeiro do mundo. Já a caricatura é a personagem vista de um ângulo ridículo. O caricato é um ser exótico, anormal: o cientista louco, o detetive de roupas exóticas, a figura engraçada, lépida, a megera.

Levando em consideração o papel das personagens na narrativa, Greimas (1973) formula um modelo actancial da personagem de ficção, distinguindo ator de actante. O ator é aquele que chamamos de personagem, um ser humano, investido de atributos. São elementos variáveis, em número ilimitado que povoam as obras literárias numa estrutura de manifestação. O actante é um conceito abstrato, uma categoria metalinguística que se encontra

numa estrutura profunda, é um elemento invariável, de número reduzido, são as relações gramaticais e/ou funcionais de uma narrativa.

O ator, para que possa ser sujeito de ações dinâmicas, deve adquirir a competência específica, que lhe é conferida através de três modalidades: a modalidade do querer (o sujeito deve ser consciente daquilo que deseja e demonstrar a vontade de conseguir); a modalidade do saber (ele deve saber onde se encontra e o que fazer para alcançar o objeto desejado); a modalidade do poder (o sujeito deve possuir os meios adequados para conseguir o objeto).

As personagens dos romances agem, revelam-se umas sobre as outras e têm quatro funções possíveis desempenhadas no universo da ficção criado pelo romancista: "elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo" (GREIMAS, 1973). O primeiro estudioso da morfologia da narrativa, Vladimir Propp, em sua obra *Morfologia do conto* (1984), distinguiu os elementos invariáveis, comuns a toda narrativa, dos elementos variáveis, específicos de cada conto popular. Os elementos variáveis se constituem pelos nomes das personagens, sexo, idade, atributos, pelo conjunto de suas qualidades externas e suas caracterizações psicológicas. Os elementos invariáveis podem ser considerados os sujeitos das funções da narrativa, que se agrupam em "sete esferas de ações das personagens".

Segundo Propp (1984), as personagens são divididas segundo sua esfera de ação: o agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e o pai, o mandador e o herói. Na primeira esfera aparece o agressor que é aquele que faz o mal; em segundo temos o doador que é aquele que dá o objeto ao herói; na terceira esfera temos o auxiliar que é a personagem que ajuda o herói no seu percurso; na quarta esfera temos a princesa e o pai e não tem de ser obrigatoriamente o Rei; na quinta esfera é o mandador é aquele que manda; na sexta esfera é o herói e na sétima aparece o falso herói.

A personagem com função decorativa não é dispensável; se está no romance desempenha uma função, como um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo. A personagem como agente da ação representa uma situação conflitual em que as personagens perseguem-se, aliam-se ou defrontam-se.

O agente a ação, a partir dos estudos desenvolvidos por E. Souriau e W. Propp, podem ser subdivididos em seis categorias. A primeira categoria é a de condutor da ação é onde a personagem dá o primeiro impulso à ação; a segunda categoria é o oponente onde a personagem possibilita a existência do conflito. Já na terceira categoria é o objeto desejado, a força de atração, o fim visado; a quarta categoria é o destinatário que é a personagem que obtém o objeto desejado. Na quinta categoria aparece adjuvante que é a personagem auxiliar; em sexto temos o árbitro, juiz que é a personagem que intervém em um conflito a fim de resolvê-lo. A personagem, como porta-voz do autor, baseia-se numa longa tradição, sendo a soma das experiências vividas e projetadas por um autor em sua obra. Já a personagem, como ser fictício, com forma própria para existir; os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto.

Conforme lembra Candido (2002), o romance do século XVIII sofreu uma revolução, passando o enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem marca o romance moderno, compondo seres íntegros e coerentes, definindo duas famílias de personagens: “personagens de costumes” e “personagens de natureza”.

As personagens de costumes têm traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados. São divertidas, cômicas, pitorescas, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos. Já as personagens de natureza têm traços superficiais - pelo seu modo íntimo de ser - e isto os impede de ter a regularidade dos outros, são difíceis de ser identificados.

Mauriac (apud CANDIDO, 2002, p.68), por sua vez, propõe uma classificação das personagens em três tipos: disfarce leve do romancista, cópia fiel de pessoas reais e inventadas. Disfarce leve do romancista é quando o romancista se desprende de sua própria alma e começa a se configurar em nós; tais personagens ocorrem nos romancistas memorialistas. A cópia fiel de pessoas reais não se constitui propriamente em criações, mas em reproduções; ocorre nos romancistas retratistas. Para as personagens inventadas, a realidade é apenas um dado inicial; as personagens são copiadas de seres existentes.

Uma das fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista. O ponto de partida foi o conceito de um ser fictício, não um personagem igual a um ser vivo, porém o desejo de ser fiel ao real na criação de personagens oscila entre dois polos ideais: “ou é uma transposição fiel de modelos ou uma invenção totalmente imaginária” (MAURIAC apud CANDIDO, 2002, p.70). Quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem igual ao ser vivo, o que seria a negação do romance.

A partir dos dois tipos polares temos uma gama extensa de invenção de personagens: personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, como ocorre em o *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego; personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, por documento ou testemunho, como é o caso do romance *Guerra e Paz*, de Tolstói, o qual construiu seus personagens a partir dos estudos nos livros de história; personagens construídas a partir de um modelo real, que serve de ponto de partida, como é o caso de Tomás de Alencar em *Os Maias*, de Eça de Queirós; personagens construídas em torno de um modelo - direta ou indiretamente conhecido - como no caso de *Mr. Micawber*, de David Copperfield; personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que vem se juntar com modelos secundários, como é o caso de Proust, como se verifica no *Barão de Charlus*; personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, resultando em uma personagem nova, como ocorre também em Proust; personagens que são em geral homens feridos pela realidade e encarando-a com desencanto, seria o caso das personagens de Machado de Assis (CANDIDO, 2002). Em todos esses casos é que se dá o trabalho do criador, combinando memória, observação e imaginação através das concepções intelectuais e morais. A natureza da personagem depende, em parte, da concepção que preside o romance e das intenções do romancista.

Segundo E. M. Foster (1969), as personagens podem ser classificadas em plana (tipificada, sem profundidade psicológica) e redonda (complexa, multidimensional). As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade, definidas em poucas palavras, são personagens estáticas, não reservando nenhum tipo de surpresas ao leitor. São

reconhecidas com facilidade pelo leitor, nunca fogem, nem se espera que se desenvolvam, têm sua própria atmosfera, são facilmente lembradas pelo leitor, permanecem inalteráveis em sua mente, pois não foram transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas. Fazem com que os livros perdurem, que sejam refúgios e que seus habitantes sejam sempre os mesmos. Não são em si realizações tão notáveis, sendo melhores quando cômicas.

Já as personagens redondas são definidas pela sua complexidade, apresentam várias qualidades, surpreendendo e convencendo o leitor. Podem atuar tragicamente e inspirar-nos qualquer sentimento, exceto o de humor e adequação.

Rute Miguel (2010) diz que é através do nosso olhar, enquanto observadores, que o autor, criador das personagens, nos dirige até aos aspectos que ele próprio elaborou nessa figura de ficção, tornando-se uma fonte inesgotável e insondável, visto sua retenção do real ser muito grande e tudo nela ser permitido. A personagem assume então uma condição universal para o desenvolvimento de um enredo. Personagem e enredo fazem parte de um todo consensual, onde a personagem deve parecer bem perto do real, deve ter vida, ser um ser vivo, aproveitando os limites de sua realidade, uma realidade cambiante, que se mascara e se deixa mascarar, sem permitir distinguir seu próprio rosto. Para a autora, o desenvolvimento de um romance se dá através de uma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem esses fatos. Quando pensamos nas personagens, pensamos na vida que vivem, nos problemas que se enredam, no seu destino. O enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo. Portanto, há três elementos que estão intimamente ligados, inseparáveis dentro de um romance: o enredo, a personagem - que representa a sua matéria, e as ideias - que representam seu significado, elaborados pela técnica. A personagem vive o enredo, as ideias e os torna vivos.

Conforme Oscar Tacca, em seu livro *As vozes do romance* (1978), a personagem constitui uma das dimensões fundamentais do romance, quer dizer como substância, como interesse central do mundo que é explorado, e a personagem como meio, como técnica, como instrumento para visão ou

exploração desse mundo. A personagem está intimamente ligada àquilo que se conta, no outro, a como se conta.

No romance contemporâneo, o respeito pelo personagem inegável e evidente verifica-se de outra maneira: não se trata de zelar pela sua independência, todavia do respeito de um narrador pela complexidade, obscuridade e inescrutabilidade de uma consciência. Assim, o narrador salvaguarda a autonomia e até a solidão dos seus personagens.

As personagens converteram-se, passaram a ser mais que o próprio tema do romance, fontes de informação, jogo de espelhos, postos de observação. A relação dos leitores com as personagens depende do manejo de estilos (direto, indireto, indireto livre) do narrador.

No *Dicionário de teoria narrativa*, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) afirmam que a personagem evidencia sua relevância em relatos de inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual se organiza a economia narrativa; certas tipologias narrativas, ao entenderem o romance de personagem como modalidade culturalmente prestigiada, confirmam a proeminência deste componente diegético.

Para Hamon (1983), personagem é uma unidade difusa de significação construída progressivamente pela narrativa. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz.

A personagem, enquanto signo narrativo, é sujeita a procedimentos de estruturação que determinam a sua funcionalidade e peso específico na economia do relato. Desse modo, a personagem define-se em termos de relevo: protagonista, personagem secundária ou mero figurante; a personagem concretiza diferentes graus de relevo, por força da sua intervenção na ação, se construindo um contexto humano.

A partir de diferentes perspectivas, observa-se a importância da personagem como elemento constituinte do sentido da obra, sendo, ao lado do narrador, algo que deve ser levado em consideração na análise de uma

narrativa. Tendo em vista isso, passa-se agora à análise das personagens centrais do romance *República das carretas*, de Barbosa Lessa.

4 ANÁLISE

4.1 Interpretação do Romance

Luis Carlos de Barbosa Lessa foi escritor, folclorista e um dos fundadores do movimento tradicionalista gaúcho. Dentre suas obras mais conhecidas destacam-se *Rodeio dos ventos* e *Os Guaxos*, pelo qual recebeu prêmio em 1959 da Academia Brasileira de Letras. Também escreveu *República das carretas*, narrativa que é objeto de estudo desta dissertação.

A trama do romance se passa entre os anos de 1837 e 1842, no auge da Revolução Farroupilha. Também conhecida como Guerra dos Farrapos, foi um conflito regional contrário ao governo imperial brasileiro. Ocorreu na província de São Pedro do Rio Grande do Sul, entre 20 de setembro de 1835 a 1º de março de 1845, devido ao descontentamento político com o governo imperial brasileiro, queriam maior autonomia para as províncias, a revolta com os altos impostos cobrados no comércio de couro e charque, os farroupilhas também eram contrários a entrada de couro e charque de outros países com preços mais baratos. Bento Gonçalves foi um dos líderes da revolução.

O texto apresenta uma plurifocalização, ou seja, o discurso em terceira pessoa do narrador, que dá um tom de objetividade à narrativa, alterna-se com o discurso em primeira pessoa das personagens que assumem momentaneamente o papel de narradores, cada qual expressando, com palavras próprias, ações, pensamentos e sentimentos, respeitando o tipo de linguagem conveniente à condição sócio-cultural das personagens. Tal alternância da perspectiva narrativa pode ser observada claramente no trecho a seguir:

Quando a dança termina, ela se atreve a abordá-lo, com a desenvoltura bem típica de uma mulher nordestina.

- Se o senhor não se avexar, quero lhe apertar a mão. Que Nosso Senhor do Bonfim lhe dê muita e muita sorte!

O sotaque estranho (que já ouvira na Bahia), e a estranha saudação, fazem-no parar com uma leve surpresa. A surpresa aumenta diante daqueles olhos negros que o fitam com amorosa insistência. O corpo dela é descarnado, franzino. Mas a tez, de um moreno forte, os olhos oblíquos, as maçãs salientes, os lábios carnudos, o sorriso franco,

distinguem-na como uma flor de exótica beleza; e o vestidinho simples, floreado, ingênuo, lhe dá u toque de fruta do mato, madura, prontinha para colher-se...

- Muito obrigado, moça. Também desejo muita sorte para vossa mercê (LESSA, S.D., p.24).

Analisando o excerto a partir das considerações de D'Onófrío (1995), pode-se afirmar que se trata de um narrador extradiegético, que tem uma visão global de tudo que vai acontecendo, uma compreensão reflexiva dos sentimentos mais íntimos que movem as personagens. O narrador desse romance, portanto, "está presente apenas para narrar, [é] um demiurgo onisciente que sabe tudo a respeito de todos" (D'ONÓFRIO, 1995, p.53).

Como bem observa Marilene Weinhardt (1993), o romance *República das Carretas* tem como ponto de partida um narrador situado em tempos e espaços presentes, o qual se propõe a realizar um mergulho efetivo no passado, para recuperar os fatos do ponto de vista dos que o viveram, sem prejulgamentos. Assim, o leitor é colocado não só diante dos acampamentos, dos entreveros, das artimanhas de guerra, mas também, de momentos do cotidiano das cidades em que se instalava a capital da República, mostrando o lado citadino e o familiar. Nesse sentido, ele pode ser classificado, de acordo com as teorias de Norman Friedman (1967), como narrador onisciente, pois conhece tudo sobre as personagens, suas emoções e pensamentos, sendo capaz de revelar suas vozes interiores, seu fluxo de consciência, fazendo uso do discurso indireto livre.

Para Wolfgang Kayser (apud CHIAPPINI, 2000), o narrador do romance fala pessoalmente para um leitor também pessoal, individual, numa sociedade dividida em classes. Esse narrador torna-se íntimo, se dirige diretamente ao leitor, nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados, nos mostrando os acontecimentos do cotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis.

As funções do narrador não estão apenas no ato de enunciação que lhe é atribuído. Como protagonista da narração, ele é detentor de uma voz que se observa ao nível do enunciado por meio de intrusões, vestígios da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação

particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas, tal como se pode observar na obra de Barbosa Lessa.

No que diz respeito às personagens, serão aqui analisadas as figuras masculinas de Bento Gonçalves, Giuseppe Garibaldi e Domingos de Almeida, bem como as personagens femininas Deolinda, Caetana, Anita e Bernardina. A partir das ideias de E.M.Forster (1927), podemos definir as personagens masculinas como sendo protagonistas. Já segundo Vicente Ataíde, em *A narrativa da ficção* (1974), estes poderiam ser chamados de personagens principais, passando a maior dose de informações sobre a visão de mundo do autor. Também são do tipo indivíduo, caracterizando-se por impor sua personalidade, por ter um caráter próprio, definindo-se pela força humana e aptidões pessoais.

Segundo Philippe Hamon (apud BRAIT, 2002), as personagens mencionadas seriam “referenciais”, pois remetem a um sentido pleno e fixo, sendo chamados de personagem histórica ou herói. Conforme visto anteriormente, para Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), o conceito de herói existe e desenvolve-se em função de uma personagem central, que se destaca das demais personagens da história. A figura do anti-herói, por sua vez, caracteriza-se por sua configuração psicológica, moral, social e econômica, traduzida em termos de desqualificação, a partir de uma desmistificação do herói, banalizando a figura do protagonista e apresentando-o com seus defeitos, limitações, angústias e frustrações, mostrando os problemas do seu tempo. Assim, poderíamos considerar Bento Gonçalves como o anti-herói, pois é a personagem que demonstra seus defeitos, sendo apresentado no romance de Barbosa Lessa como alguém que pensa somente nas batalhas e usa as mulheres para lhe confortar quando necessitava:

Deolindaça. –murmura Bento.

Bento pretendia confessar que aqueles momentos de escondido convívio com Deolinda eram os únicos que encontrava na tensa praça de Viamão e na antevéspera de decisivos combates. Mas prefere calar-se. “Nunca se sabe o que essas pinguanchas terminam imaginando.

O que é que tu ia me dizer Bento?

Nada, estava simplesmente pronunciando teu nome que é só meu; acho bonito de ouvir.

Te gosto muito, sabe? Tanto quanto odeio essa guerra que é mais dona de ti do que eu. Mas estou segura de que, quando vier a paz, tu vai ser meu companheiro todo o santo dia...

“Eu não dizia que essas pinguanchas terminam imaginando coisas...!” (LESSA, S.D., p.56).

Levando em consideração as categorias propostas por Forster (1927), pode-se definir Bento Gonçalves como personagem plana, pois é construída ao redor de uma única ideia ou qualidade, não reservando nenhum tipo de surpresa ao leitor, como podemos observar no romance *República das Carretas* nas palavras da própria Caetana, esposa Bento Gonçalves:

- Sinhá Caetana está mesmo bonita! Meu sinhô Bento vai ficar muito feliz na hora de ver sinhá batendo palma pra ele!

- Há muitos anos que o Bento só tem olhos para os soldados dele... Até parece que casou com o Império, antes, e, agora, com a República... (LESSA, S.D., p. 16).

- Vossa mercê já não dispõe de tempo para mim e eu me sinto muito desguaritada em Piratini.

- Eu tenho ódio a essa guerra! Roubou o carinho do meu marido, a tranquilidade dos meus filhos... (LESSA, S.D., p.28).

Já dentre as personagens que se definiriam como redondas, pela sua complexidade e muitas qualidades, surpreendendo e convencendo o leitor, podemos encontrar Giuseppe Garibaldi, como se observa no seguinte trecho: “É preciso reunir a tropa para um contra – ataque! Adio. Mas eu retorno, juro! Te amo muito, Anita!” (LESSA, S.D., p. 75).

Também Domingos de Almeida pode ser visto como personagem redonda, a partir da interpretação do seguinte diálogo:

- Será que o primo Bento já sabe que Vossa Senhoria está disposto a deixar o Ministério...?

- Espero que sim, excelência. Tudo ficará mais fácil. Para ele e para mim. Para todos.

- Creio que ele irá insistir para que vossa senhoria...

Mas Almeida o interrompe exaltado:

- É só o que sabem dizer: fique, fique, fique! Mas... e a minha mulher? E os meus filhos? (LESSA, S.D., p. 14).

Domingos de Almeida à mesa, com Gomes Jardim, conversa sobre a posse do presidente Bento Gonçalves. Jardim pergunta a Almeida se já comunicou à Bento que esta disposto a deixar o cargo de Ministro, não quer mais ficar no Ministério e sim voltar para sua esposa e filhos para protegê-los de constantes ameaças de amanhecer cercados pelos inimigos, pois já se passaram mais de dois anos e continua tudo na mesma. E só o que sabem falar é que Domingos fique no Ministério, mas como ele mesmo diz: “Sou um liberal, sim, sonho com a grandeza de toda a América, mas não tenho vocação para George Washington. É hora de Piratini encontrar outros Washingtons!” (LESSA, S.D., p.14). O secretário Cunha, contrafeito ouve o desabafo de Domingos Almeida e pede para ele ter calma que assim que Bento Gonçalves voltar, tudo entra nos eixos, tudo há de melhorar! “Deixa a carreta andar, que as abóboras se acomodam...” (LESSA, S.D., p.15).

Conforme visto anteriormente, as qualidades essenciais para as personagens são: verossimilhança, coerência, necessidade, convencionalização e universalidade. A personagem é verossímil quando tiver um comportamento que pode ser o de qualquer um, respeitando as posições assumidas pela personagem. A coerência apresenta a personagem de um modo e faz com que ela evolua ou prossiga nesse modo. Na necessidade os atos das personagens devem estar subordinados ao todo ou decorrer do que é a personagem. Para a convencionalização da personagem, o autor escolhe alguns lances e os apresenta como os mais representativos da personagem. Enquanto que a personagem universal deve ser capaz de apresentar-se como um ser vivo, com qualidades e defeitos, com seus vícios e virtudes.

Tendo em vista que *República das carretas* é considerado um romance histórico, é importante lembrar que, para Lucáks, uma das principais características do romance histórico é o fato de as figuras históricas famosas aparecerem entre as personagens, desempenhando um papel marginal na trama. A narrativa será centrada em uma personagem de estatura mediana, de pouca distinção, como por exemplo Domingos de Almeida, Caetana e também

Deolinda, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais frequentemente oscilam.

Em *República das carretas*, o fato histórico e as personagens da História são abordadas de uma forma mais livre e subjetiva, explorando os detalhes que compõem a trama e a humanização de suas personagens, como podemos observar a seguir numa carta escrita por Domingos Almeida para sua amada Bernardina:

Querida Bernardina.

A tua do dia 30 me veio às mãos agora mesmo. O tempo que perdeste, me consultando para me vires visitar, é lamentável. Bem sabes que eu haveria de ficar inchado de alegria, como um sapo se aqui te visse de repente: venhas, que me acharás com os braços abertos para receber-te. Haveremos de fazer um fandango quando chegares. Já estou velho e sem jeito para namorar; preciso portanto da minha costela ao lado, a ver se arranjo dez filhos mais. Ao vires, traze-me toda a gurizada. E traze também algum dinheiro, pois eu estou como São Francisco. (Ass.) Domingos (LESSA, S.D., p.128).

Domingos de Almeida e sua esposa Bernardina frequentemente trocavam cartas entre si, demonstrando, através destas, o amor e carinho que tinham um pelo outro, a saudade pela distância em que se encontravam e a importância da vida em família. Bernardina escreve uma carta perguntando se ela e os filhos podem fazer uma visita para ele. Domingos acha que Bernardina perdeu tempo escrevendo a carta, que deveria ter vindo, e ter feito uma surpresa para deixá-lo muito feliz. Manda então uma carta dizendo que está ansioso para que ela venha e traga junto seus filhos e também um pouco de dinheiro e que está de braços abertos para recebê-los para um fandango.

Como é possível observar, não interessam ao narrador do romance de Barbosa Lessa os lances heróicos, as cenas grandiosas, mas os problemas práticos de sobrevivência e as relações amorosas, familiares e pessoais. Como exemplo disso podemos citar os seguintes trechos do romance:

No solar dos Meireles, no quarto de hóspedes, dona Caetana está terminando de arrumar os baús de viagem, ajudada pela mucama Zabela, quando o marido chega. A surpresa estampa-se no rosto de Bento Gonçalves:

O que é que está havendo, Caetana?

Vossa mercê já não dispõe de tempo para mim e eu me sinto muito desguaritada em Piratini.

Pensando bem estás com razão ao querer voltar. Bento está profundamente sério.

Caetana fixa-o, magoada. Desabafa, deixando-se cair no leito, escondendo o rosto no travesseiro e abafando os soluços:

Eu tenho ódio a essa guerra! Roubou o carinho de meu marido, a tranquilidade dos meus filhos.

Bento a observa, entristecido, frouxo (LESSA, S.D., p.28- 29).

Bento Gonçalves é uma das figuras centrais da narrativa. Apropriando-se das palavras de D'Onófrio, pode-se dizer que "a ele o narrador confere uma maior riqueza de pormenores qualificativos, quer ao nível do ser, quer ao nível do fazer, descrevendo o ambiente físico em que vive em consonância com seu caráter e com suas ações" (D'ONÓFRIO, 1995, 53). Não é só guerreiro, mas também é um líder, herói exemplar, valente e galante. É casado com Caetana e pai de oito filhos. Luta pelos ideais farroupilhas pela defesa dos interesses da Província do Rio Grande do Sul. Aos 49 anos de idade, tem um porte altivo, mesclado a uma rudeza campesina e a um inato senso de comando. Com uma cabeleira vasta, os lábios finos, um rosto perfeitamente escanhado com suíças negras quase junto à boca, mas uma face enrijecida pelas tantas guerras que o marcaram desde a mocidade.

Já Caetana, 39 anos, aparenta bem mais idade. Nasceu em Cerro Largo, no Uruguai. Conheceu seu marido quando ele lutou neste país, e teve oito filhos: Perpétua, Joaquim, Bentinho, Caetano, Leão, Marco Antônio, Maria Angélica e Ana Joaquina. É uma mulher corajosa, frágil, sofrida, marcada por toda uma existência de espera e de angústias. Com sotaque castelhano, dizia que Bento só tinha olhos para seus soldados, que parecia que ele havia se casado com o Império, antes, e agora com a República. Tinha ódio da guerra, se sentia desguaritada, muito sozinha, se preocupava com seus filhos que estavam chegando na idade de ir para a guerra. Tinha pelo seu marido um amor que nem a distância podia destruir. Ficava isolada na estância, afastada da sociedade, dividindo com seus filhos e sua escrava Zabela, seus medos, angústias, alegrias e dores, às vezes recebendo a visita de Bento Gonçalves e de seus filhos que estavam na guerra.

Nos momentos de folga, entre uma batalha e outra, Bento Gonçalves gostava muito de espairar dançando no Palácio. Costumava comandar o “anu”¹ ao som de rabecas e violas tocadas por índios missioneiros.

[...] Durante a posse de Bento Gonçalves, vários camponeses brancos, sestrosos, vão se achegando, meio desconfiados, mas terminam compartilhando de uma ou outra dança, com orgulho de estar lado a lado com o general- presidente na grande festa. [...]

Quando Deolinda adentra o salão, de súbito seu olhar se detém no guapo bailarino que está a comandar o “anu”. É ele sim, Bento Gonçalves.

Quando a dança termina, ela atreve-se a abordá-lo, com a desenvoltura bem típica de uma mulher nordestina.

Se o senhor não se avexar, quero lhe apertar a mão. Que nosso Senhor do Bonfim lhe de muita e muita sorte!

Muito obrigado, moça. Também desejo muita sorte para vossa mercê (LESSA, S.D., p.23- 24).

Grisalho nas têmporas, que poderia ser pela idade ou herança de seu falecido pai, Bento Gonçalves expressava no sapateado vibrante toda sua juventude. Era muito criticado pelos generais do Império em razão de seu “vício” incurável: um “folgazão de bailaricos”.

Deolinda era uma nordestina, de olhos negros e oblíquos, as maçãs do rosto salientes, os lábios carnudos, o sorriso franco, corpo descarnado e franzino, mas a tez de um moreno forte, parecendo uma flor de exótica beleza. Na visão de Bento Gonçalves, “o vestidinho simples, floreado, ingênuo, lhe dava um toque de fruta do mato, madura, prontinha para colher-se” (LESSA, S.D., p. 24). Durante um casamento no Ministério, Bento Gonçalves reencontra Deolinda e a convida para dançar o “anu”. Enquanto dançam, os dois conversam, Bento até já a chama pelo seu nome e pergunta como ela veio parar aqui no Rio Grande do Sul. Deolinda conta que veio sozinha do nordeste. Depois da tirana², eles se aproximam até um abraço apertado. Os dois tornam-se amantes, e, sempre que Bento volta de alguma batalha, procura por Deolinda, até que decide que ela precisa deixar o acampamento e ocupar uma casinha:

¹ Anu: dança típica do fandango gaúcho.

²Tirana: dança espanhola mais difundida na América Latina.

Bento sugerira a Deolinda que deixasse o acampamento e fosse ocupar uma casinhola na ponta da vila. Só um quartinho e um “puxado” do fogão, havia um bom terreno onde podia preencher as horas se entretendo com a plantação e o cuidado de legumes, abóboras, hortaliças em geral. E agora é ali que encontra uma paz profunda.

Deolindaça... murmura Bento Gonçalves.

Ahn?

Bento pretendia confessar que aqueles momentos de escondido convívio eram ainda os únicos lenitivos que ele vinha encontrando na tensa praça de Viamão e na antevéspera de decisivos combates. [...]

Ué , tu já vai?!

Tenho uma importantíssima reunião agora. O Estado- Maior está a minha espera.

Manda ele se lixar, xente!

Bento sorri, mais uma vez grato aquela companheira que sabe distraí-lo até mesmo por esse jeito solto de dizer as coisas.

Ah, Deolinda, se eu pudesse...! (LESSA, S.D., p.56- 57).

Deolinda gostou muito da ideia de ter um lugar onde podia desfrutar da companhia de Bento. Ao lado do fogão de tijolos havia mesa e armarinho feito de caixotes, e no quartinho só um catre, muito velho e pobre. Bento deu a Deolinda dois pelegos, e era ali que relaxavam entrelaçados, sob a luz de um candeeiro. Ela gostava muito de Bento, mas odiava a guerra, que fazia com que ele ficasse por muitos dias longe dela. Mas estava segura de que, quando terminasse a guerra, seu amante seria o seu companheiro por toda vida.

Na casinhola de Viamão, Deolinda está terminando de preparar um “jantar especial” para Bento, que sirva de comemoração às últimas notícias, confirmadoras do domínio de Laguna. Foram colhidas as mais frescas hortaliças, uma bonita abóbora, e o “cozido” promete ser pra lá de gostoso.

Pena que as formigas acabaram com as rosas com que eu ia te enfeitar a mesa – diz ela, queixosa, para Bento recostado à porta que dá para o quintal, lendo o jornal.

Deolinda estende-lhe a cuia de chimarrão, Bento apanha-a maquinalmente e vai sorvendo o mate, ainda absorvido na leitura.

Bento! Ô, Bento!

Ahn?

Me dá mais um pouco de atenção, xente! – reclama Deolinda, no fogo.

Desculpa- fecha o jornal e vai sentar-se à tosca mesinha coma toalha posta. – São notícias importantes as que eu estava lendo (LESSA, S.D., p. 71-72).

Deolinda era uma mulher apaixonada e dedicada, a quem Bento recorria quando retornava de alguma batalha, cansado, precisando de carinho, sendo recebido com um gostoso cozido e verduras frescas colhidas na horta, além de um mate. Sempre preocupada em agradar Bento Gonçalves, ela se sentia muito sozinha e pedia a ele que lhe desse mais atenção, pois estava na maioria das vezes absorto lendo notícias sobre a guerra ou preocupado com a próxima batalha.

A partir dos trechos citados acima, podemos observar que Caetana (esposa e mãe) e Deolinda (amante) eram mulheres sofridas, marcadas por uma existência de espera e angústias. Afirmavam que Bento Gonçalves só tinha olhos para seus soldados e para a política. As duas mulheres tinham ódio da guerra, sentiam-se muito sozinhas e preocupavam-se com Bento, por quem tinham um amor que nem a distância podia destruir. Ambas viviam isoladas e afastadas da sociedade, Bento, por sua vez, é apresentado como um líder, valente e galante, que acumulava simultaneamente a Presidência da República e o Comando do Exército. Lutava pelos ideais farroupilhas e precisava levar avante a República que lhe entregaram nas mãos, pois era um exemplo de lealdade para com os seus amigos, principalmente os uruguaios. Era protetor do caudilho uruguaio Lavalleja, e, por manter entendimentos secretos sobre a separação do Rio Grande do Sul, foi denunciado à Corte. Chamado ao Rio de Janeiro para se explicar, defendeu-se perante o ministro da Guerra. Foi absolvido, saiu vitorioso e voltou como novo presidente da Província.

Outro personagem de grande importância na Revolução Farroupilha foi Giuseppe Garibaldi que é ovacionado pelo povo após a conquista de Laguna.

Dia 25 de julho.

O povo, que acorreu às ruas, ovaciona a Divisão Libertadora.

Acenam, Garibaldi e Rosseti, para o povo.

Mas, de súbito, os olhos do moço Garibaldi se fixam em determinado ponto.

Quem nos avisou, estava certo! Veja, Luigi, que belíssimas mulheres! Aquela ali, de cabelos lisos repartidos ao meio, cabelos presos – estás vendo?

Hum! hum! – Confirma Rosseti, identificando por tais sinais uma mocinha morena.

A mais bela moça que já vi em toda minha vida, Luigi!

Não será um exagero pelo clima da vitória...?

Não, Luigi, olha direito! Olha!

Garibaldi dá um aceno bem mais forte, intencionalmente endereçado para a moça.

A mulher de Aguiar também fixa seu olhar em Garibaldi. Inicialmente, um pouco tímida. Já agora muito interessada. Fascinada.

Garibaldi, também fascinado, vai se distanciando, corpo voltado para trás. E grita, para ele, com o mesmo vozeirão que antes usara para comandar seus marujos na tresloucada abordagem dos navios do Império:

Io ritorno pra vederte, capice? Eu volto!!

Ana desanda a rir com a escandalosa extroversão do capitão farroupilha. Giuseppe confirma para Luigi o encantamento da primeira vista:

É vero, Luigi! Che bella donna! Belíssima donna! (LESSA, S.D., p. 66, 67,68).

Giuseppe Garibaldi foi um general, guerrilheiro, chamado de “herói de dois mundos” devido a sua participação em conflitos na Europa e na América. Era um italiano de 30 anos, com uma espessa barba ruiva que lhe encobria a maior parte do rosto. Comungava do ideal mazzinista com os demais italianos residentes no Brasil, pois estreitou relações com Giovanni Battista Cuneo principal divulgador das ideias de Mazzini. No entanto, sua prioridade era a espada, acreditava na vitória pelas armas, assim como Bento Gonçalves. A sua fala era uma algaravia em que se misturavam falares de corre-mundo, uma mistura de idiomas. Seu linguajar, embora ainda enrolado, já demonstra bem maior domínio do idioma português. Logo quando chega ao sul, demonstra um grande interesse pelas mulheres, especialmente uma mocinha morena, que mais adiante se tornaria a sua esposa Anita.

O grupo de mulheres que habitualmente se reúne junto à fonte pública comentam sobre a guerra.

Ana só escuta os comentários, está enchendo seu cântaro e não quer saber de se envolver na vida alheia.

Semi-escondido por arbustos, ali atrás, bem perto, o moço Garibaldi a observa:

Bom giorno, signorina! Me dá um puó de l'áqua?

Ela estremece quando o vê tão perto. Há um momento de contemplação entre os dois.

Após um momento ela derrama água no copo do marinheiro.

Obrigado, moça. Meu nome é Giuseppe Garibaldi. E o teu?

Ana de Jesus.

Belíssimo nome: "Ana".

Emoldurados pela barba ruiva brota um sorriso de impecável alvura:

Mas tu és tão... tão delicada... tão meiga no olhar... tão suavemente feminina... que eu te chamarei por outro nome: "Anita" (LESSA, S.D., p. 69, 70).

Ana Maria de Jesus Ribeiro foi obrigada a casar com o sapateiro Manuel Duarte de Aguiar, com apenas 14 anos. O casamento durou apenas três anos, pois o marido se alistou no exército imperial e Ana voltou para casa de sua mãe. Diariamente, dirigia-se à fonte pública para buscar água. Demonstrando grande interesse por mulheres, Garibaldi vai até a fonte, chegando lá se depara com Ana e a observa. Quando ela percebe a sua presença, lhe oferece um copo d'água e se apresenta a Garibaldi. Ele acha ela tão delicada, tão meiga no olhar, tão suavemente feminina que decide chamá-la de Anita. Já no primeiro encontro entreolham-se enamorados e a partir daí não se separam mais.

A jovem lutou ao lado de Garibaldi em diversas batalhas, pegando em armas durante os combates;

Caem as primeiras sombras da noite quando Garibaldi, cumpre até o fim a dolorosa tarefa, atravessa com Anita, em derradeira viagem, o canal da Laguna.

Garibaldi, Anita e um punhado de sobreviventes conseguem agregar-se aos infantes e cavalarianos amigos, já agora alvo das terríveis canhoneiras.

Os estrondos se sucedem, e Garibaldi grita a pleno pulmões:

Foge daqui, Anita, e corre para a tua casa! A situação é demasiado grave.

É preciso reunir a tropa para um contra-ataque! Adio. Mas eu retorno, juro! Te amo muito, Anita!

Não vou deixar que tu vá embora, Giuseppe! Vou contigo!

Não, amor meu! Basta o que já passaste hoje a bordo do Rio Pardo. Foge dos caminhos da guerra!

Sem ti, não quero os caminhos da paz!

Nova bomba explode, perto. Anita é levada de roldão. Garibaldi, desesperado, põe-se a procurá-la, aos berros:

Anita! Te amo! Vem comigo! Fica a meu lado, para sempre! Anita! (LESSA, S.D., p. 75-76).

Garibaldi lutou ao lado dos rio-grandenses na tomada de Laguna. A barba ruiva de Giuseppe lampeja reflexos de sangue que inundam as águas da enseada, o estouro dos canhões, atingindo as naus parecendo verdadeiros açougues de carne humana, cabeças separadas dos corpos terrivelmente mutilados. Só Garibaldi continuava ileso. Anita, de espada em punho, transferiu sua perícia cavaleira para a gineteada das ondas, lutou como uma leoa, na defesa do homem a quem tanto amou e do ideal que ele defendeu. Anita, já unida a Garibaldi, participou ativamente do combate em Imbituba, Santa Catarina e da batalha de Laguna onde carregou e disparou um canhão. No meio da confusão, estoura projétil e envolve tudo em fumaça, Garibaldi se desespera procurando por Anita. Ela surge, por entre a fumaça, muito aflita procurando por Garibaldi. Ele abraça-a, angustiado e emocionado:

O cavaleiro chegando enverga roupas de homem, mas o talhe é feminino, longos cabelos voando.

É a moça Ana, de Laguna!

Olhos nela e em Garibaldi.

Recomeça a cavalgada.

Agora os dois lado a lado.

Por entre as barbas do ruivo um sorriso de ventura, nos lábios da moça Anita o tremor do reencontro, mas ambos mudos, silentes, se fitando, enamorados, nesses minutos sem fim.

A mão dele se estendendo.

A mão dela respondendo.

Nas mãos, que agora se apertam, todo um discurso de amor. Cavalgando de mãos dadas, olhos nos olhos, se vão... (LESSA, S.D., p. 79).

Anita Garibaldi foi a "Heróina dos Dois Mundos". Recebeu esse título por ter participado no Brasil e na Itália, ao lado de seu marido Giuseppe Garibaldi, de diversas batalhas. Lutou na Revolução Farroupilha, na Batalha dos Curitibanos e na Batalha de Gianicolo, na Itália. Muito corajosa e dedicada, tinha sido presa grávida na Batalha de Curitibanos e já sabia qual seria o seu destino, diante da incontrolável luxúria masculina. Ana aproveita a distração dos sentinelas e foge, encontra um cavalo amarrado a um tronco de árvore, afaga suas crinas lhe conquistando a confiança, desprende as amarras e monta no baio e vai se juntar aos retirantes de Laguna que se arrastam pelo mar de areia em lenta cavalgada, fazendo se passar por homem, para não ficar distante do amor de sua vida.

Além de Bento Gonçalves, Giuseppe Garibaldi e Anita Garibaldi, outra personagem ganha destaque ao longo da narrativa de Barbosa Lessa: Domingos de Almeida. Ministro da Fazenda e do Interior, é um grande admirador da esposa e dos filhos, só tinha olhos para sua família, como se observa no trecho a seguir:

No pátio ajardinado, aos fundos do palácio, Bento Gonçalves e o ministro Domingos Almeida conseguiram se isolar da pequena multidão e põem agora dialogar, caminhando:

Como lhe dizia, excelência, eu espero estar o quanto antes em Cerro Largo, no Estado Oriental do Uruguai.

Pretende visitar seus parentes?

Não: pretendo viver lá. Na estância de meu cunhado. Ou em qualquer outro lugar longe daqui, enquanto ainda há tempo para salvar a única riqueza que ainda me resta – a minha família (LESSA, S.D., p. 19).

Domingos de Almeida, 41 anos de idade, tez clara, rosto fino, nariz bem marcado, ralos cabelos lisos bordejando a fronte larga, mais parecia um fidalgo da Corte do que um antigo charqueador habituado a matanças e sangueiras. A leveza de seus gestos, porém, é contrabalançada pela entonação de voz, firme, incisiva, máscula, que facilmente escorregava para a agressividade.

Bernardina querida, será uma temeridade continuares acompanhando o Governo em tão perigosas circunstâncias. Na hipótese de um tiroteio, nunca se sabe de onde vem as balas perdidas. Pega as crianças, bota na carretilha e volta para Caçapava. Compadre José Félix e Catraio vão contigo.

Mas em Caçapava não será ainda mais perigoso?
Os imperiais respeitaram a casa de dona Ana. Vão te respeitar também.

Eu não gostaria de ficar sozinha em Caçapava.

Com mais tempo para pensar, eu termino vendo em qual das estâncias de nossos parentes tu e as crianças podem ficar mais bem acompanhadas. Agora, depressa! Não perde tempo para viajar (LESSA, S.D., p. 98).

Domingos de Almeida andava muito nervoso, vivia constantemente preocupado com sua família. Não queria mais vê-los morando numa casinha apertada e sob a constante ameaça de amanhecerem cercados pelos inimigos. Pede então que Bernardina, juntamente com seus filhos, volte a Caçapava, para ficar em segurança, longe dos tiroteios, das balas perdidas e das batalhas. Mas, como sente saudades, faz um pedido a Bernardina:

Sob a aparente paz, Almeida manda um próprio a Caçapava com o pedido para que Bernardina venha passar com ele algumas semanas, está morrendo de saudades dela e dos filhos.

A chegada da família, uma festa de abraços, beijos, lágrimas de alegria.

A família Almeida, envolta em ponchos e abrigos, está reunida ao redor do braseiro e aguarda que o arroz com charque fique bem cozido (LESSA, S.D., p. 101- 102).

Dona Bernardina, o velho compadre José Félix, sua escrava Pulquéria e seus filhos deixam a pequena casa em Caçapava e tomam a estrada rumo ao palácio. Lá chegando, a família Almeida foi recebida com muita alegria por

Domingos de Almeida que os aguardava com muitas saudades. Em seguida se reúnem ao redor do fogo para se deliciar com um saboroso arroz com charque.

Os papéis mais importantes acabam de ser assinados, e Almeida aproveita o finalzinho da luz do dia para uma última comunicação.

Pelo visto, tudo em clima de rotina:

Excelentíssima Senhora Dona Bernardina Barcelos de Almeida.

Caçapava.

“Minha Bernardina do coração. Até aqui tenho vindo sem novidade, e assim todos os dias. E se não fora saudades tuas e de nossos filhos, nada me incomodaria. Recomendo-te muito todas as famílias de nossos compatriotas republicanos: serve-as no que poderes e até onde chegarem nossas faculdades. Uma visita à Sra. Dona Ana, a quem dirás que o Sr. Matos torceu um pé, mas que já está quase bom. E recebe o coração do teu

(ass.) Domingos” (LESSA, S.D., p. 105).

Domingos de Almeida é um fiel servidor da República Rio-Grandense, sempre ao lado de Bento Gonçalves, como Ministro do Interior e, interinamente, da Fazenda, realizando ações extraordinárias e secretas, administrando questões de dificuldade financeira. Mas o que mais lhe incomoda é a preocupação e a saudade da família, o convívio doméstico. Sempre que recebia uma carta de sua amada Bernardina, reservava um tempo para ler e responder, sempre tentando confortar e dar apoio à sua família, e recomendou para que Bernardina ajudasse no que fosse possível, todas as famílias dos compatriotas. Pediu também que fizesse uma visita à Dona Ana e dizer à ela que o Sr. Matos torceu o pé, mas que já está melhor.

Como foi possível observar a partir da análise dos personagens principais, a narrativa ficcional de Barbosa Lessa em *República das carretas* não resgata só o heroísmo, deixando de lado cenas grandiosas, mostrando principalmente a dimensão cotidiana dos personagens, assuntos domésticos. Os personagens não são mais só guerreiros, mas também têm problemas familiares e de relacionamento, apresentando o que há de mais humano, resgatando a emoção de uma revolução feita principalmente por gente. Barbosa Lessa consegue despir Bento Gonçalves, Giuseppe Garibaldi e Domingos de Almeida de suas personalidades estereotipadas pela rigidez da

carapaça pública, apresentando-os com o que tem de mais humano. Bento Gonçalves não era só um valente comandante, mas também era pai, esposo e amante, apesar de estar com seus pensamentos voltados para as batalhas. Giuseppe Garibaldi era o mais equilibrado, lutava na guerra, era um fiel companheiro de Bento, mas amava sua esposa Anita e cuidava muito bem de seu filho. E Domingos de Almeida era Ministro, acompanhava Bento e Garibaldi nas batalhas, mas seu pensamento estava sempre voltado para sua esposa e filhos a quem amava muito, a sua maior riqueza era a sua família.

4.2 Comparação com Livros Didáticos

Na literatura, os fatos históricos muitas vezes aparecem como pano de fundo, como se o histórico-social servisse somente como pretexto para as ações ficcionais. Isso ocorre porque não há preocupação em resgatar a “História verdadeira”, aquela que consta nos livros didáticos, por exemplo. A literatura tem liberdade para “brincar” com os personagens históricos e até mesmo inventá-los, pois não cabe a ela tratar de uma verdade. Assim, como lembra Reis:

as referências ao histórico [na literatura] se dão de maneira epidérmica, como se o histórico-social deslizesse nos bastidores da análise ou como se tais alusões maculassem a exegese com uma heresia que seria da competência exclusiva dos cientistas sociais (REIS, 1998, p. 235).

No romance histórico contemporâneo, o autor, ao retratar o passado, deixa de se preocupar com detalhes, com a fiel representação das personagens e suas ações, pois:

ele interpreta o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambiguidade até a presença do fantástico, inventando situações, deformando fatos, fazendo conviver personagens reais e fictícios, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias-tintas, subtextos e intertextos – recursos da ficção e não da história -, trabalhando, enfim, não no nível do que foi, mas no daquilo que poderia ter sido (PELLEGRINI, 1999, p. 116).

A educadora Flávia Eloisa Caimi (1999) estudou a forma como os paradigmas historiográficos se expressam no livro didático brasileiro, percebendo como a importância dada aos grandes personagens que “fizeram” a História é extremamente notória. Não há menções a práticas cotidianas e muito menos culturais; não se recorre ao imaginário das pessoas e da sociedade. O que há, na verdade, é uma narrativa preocupada unicamente com a história militar e territorial que define fronteiras a partir de declarações e vitórias de guerras.

O ensino de História que foi implementado na escola brasileira apresentava-se através dos moldes positivistas e dos conceitos da Ciência Moderna. Ou seja, estudavam-se os “grandes homens” e seus “grandes atos”, através de uma linearidade temporal e uma noção de evolução. O ensino positivista ensinava que a verdade sobre o passado era única, pois estava devidamente comprovada nos documentos.

Hoje em dia parece que o ensino de História recebeu algumas influências de outros paradigmas, mas não rompeu com os pressupostos básicos de seu surgimento. A autora chega à conclusão que, enquanto a produção historiográfica se renovou com relativa rapidez, o livro didático de história, embora apresente uma grande inovação visual, resiste a modificações muito profundas.

De acordo com Caimi (1999), o paradigma positivista continua presente em boa parte das obras, principalmente no que se refere ao modelo de periodização adotado, ou seja, a linearidade temporal com uma lógica evolutiva. Ao mesmo tempo, a maioria apresenta orientação marxista quanto à concepção de história, enfocando a produção material da vida. Quase ausente na produção didática está a Nova História, cujas influências aparecem de forma periférica e não no conteúdo das obras.

Uma das questões que a autora coloca em relação ao livro didático é como este apresenta os sujeitos históricos. Ela chega à conclusão de que, apesar da orientação marxista, que compreende a história como possibilidade de transformação social através da ação dos homens, o texto do livro didático não consegue fazer com que se perceba de fato como as pessoas “comuns” do

passado foram sujeitos da história. Isso dificulta que os estudantes se sintam também agentes de um processo histórico.

De acordo com a autora Flávia Caimi:

Em muitos desses livros permanece a ideia da existência de “heróis”. Apenas foi trocado o foco de ação do senhor para o escravo, do colonizador para o índio, sem avançar nesses limites. O livro didático apresenta uma história pronta, acabada, que não oferece espaço para construção de conhecimento histórico na sala de aula. Isto porque ainda permanece neles a ideia de uma verdade absoluta dos fatos, sem apresentar reflexão sobre o processo de construção do conhecimento histórico, de produção historiográfica, de construção da memória etc. Assim, visto que as aulas são em grande maioria pautadas pelos livros, a própria aula se torna um discurso de verdade imposto ao aluno, sem permitir que este crie seu próprio conceito de história e sua opinião sobre os acontecimentos históricos (CAIMI, 1999, p.59).

A partir dessas questões faremos uma comparação entre os heróis farroupilhas apresentados no livro didático de História do 8º ano do ensino fundamental *Tudo é História*, de Oldimar Cardoso, *História e vida integrada*, de Nelson Piletti, Claudino Piletti e Thiago Tremonte, e ainda o livro de História do 4º e 5º ano do ensino fundamental *História do Rio Grande do Sul*, de Felipe Piletti, e os personagens principais do romance *República das Carretas*, de Barbosa Lessa.

Começaremos analisando uma das figuras centrais da Revolução Farroupilha, de acordo com os livros didáticos: Bento Gonçalves.

No livro *Tudo é História*, de Oldimar Cardoso, a personagem aparece da seguinte forma:

Bento Gonçalves da Silva (1788 – 1847). Considerado o principal líder da Revolta dos Farrapos. Pelos serviços prestados durante a guerra contra as Províncias Unidas do Rio da Prata (1825 – 1828), Pedro I lhe concedeu o posto de coronel e o nomeou comandante da fronteira do Sul do país. Foi destituído do cargo durante a regência de Feijó. Em 1837 foi aclamado presidente da República Rio-Grandense, posto no qual se manteve até o fim da guerra, em fevereiro de 1845 (CARDOSO, 2009, p.83).

Já para Felipe Piletti, em *História-Rio Grande do Sul*, “Bento Gonçalves é considerado o principal líder da Revolução Farroupilha” (PILETTI, 2012, p.66).

O livro didático de História apresenta Bento Gonçalves como sendo o comandante da Revolução Farroupilha, era maçom, durante os dez anos da revolução lutou pela integridade do Império e as ideias liberais que defendia, aliando-se aos que queriam a separação da Província.

No romance de Barbosa Lessa, Bento Gonçalves é uma das figuras centrais da narrativa. Lutava pelos ideais farroupilhas, pela defesa dos interesses da Província do Rio Grande do Sul. Bento só tinha olhos para seus soldados, era a esperança de todos os farroupilhas e não podia decepcioná-los, até os escravos lhe tinham devoção. Pertencia a uma das famílias pioneiras do Continente, cresceu nas lidas da estância e rodas galponeiras, em íntimo convívio com índios campeiros, mestiços xirus, andarengos. Era um homem da elite estancieira, rico pecuarista. Tinha ideias diferentes do que aquelas defendidas pelo povo. Nunca procurou mudar a situação social da província, buscando manter seu poder e os privilégios e desejando manter os seus interesses políticos e econômicos. Além disso, Bento Gonçalves mantinha seus escravos, até mesmo quando foi preso, levou um escravo para lhe servir na prisão. Conforme visto anteriormente, Bento não é só um guerreiro, mas também é um líder, herói exemplar, valente e galante. As mulheres diziam que o general Bento Gonçalves era um “despropósito de homem”. Casado e pai de oito filhos, tem porte altivo, mesclado à rudeza campesina e inato senso de comando. Era também um guapo bailarino, no sapateado vibrante mostrava toda sua juventude, criticado pelos generais do Império em razão de seus “vícios” incuráveis, era um “folgazão de bailaricos”. Além disso, tinha uma amante, Deolinda, a quem recorria quando retornava de alguma batalha, cansado, precisando de carinho.

Outro personagem de grande importância foi Giuseppe Garibaldi que, no livro de Oldimar Cardoso, é apresentado da seguinte forma:

Giuseppe Maria **Garibaldi** (1807 – 1882). Político e militar italiano. Lutou pela unificação da Itália. Chegou ao Rio de Janeiro em 1835. No ano seguinte, juntou-se aos farrapos. Em Santa Catarina conheceu Ana Maria de Jesus Ribeiro, que se tornaria sua esposa e ficaria conhecida como Anita Garibaldi. Lutaram juntos na Revolta dos Farrapos e, depois no Uruguai, onde se casaram. Garibaldi regressou à Itália em 1848 (CARDOSO, 2009, p.83).

Já Nelson Piletti apresenta Garibaldi nestes termos:

Em 1836, o líder da Revolução Farroupilha, Bento Gonçalves, então preso no Rio de Janeiro, recebeu a visita de um imigrante que havia chegado há pouco da Itália. Seu nome era Giuseppe Garibaldi, e assim começava a trajetória política do revolucionário italiano pela América do Sul. Ao aportar no Brasil no final de 1835, Garibaldi havia imediatamente se dirigido à comunidade de italianos que adotaram o Rio de Janeiro como lar depois de expulsos de seu país por lutarem pela unificação italiana. Seu primeiro contato político foi Giuseppe Stefano Grondona, imigrante oriundo da Ligúria que chegara ao Rio em 1815. Grondona mantinha relações com os círculos democráticos de Marselha, porto de onde Garibaldi havia embarcado para a América, e aparentemente o recebeu bem na capital brasileira.

O recém-chegado estreitou relações com outros dois exilados italianos: Luigi Rossetti, instalado no Brasil desde 1827, e Giovanni Battista Cuneo, que era ao mesmo tempo o principal divulgador das ideias de Mazzini entre os italianos residentes no Brasil, por meio da revista *Giovine Itália*, e um grande captador de recursos para uma futura insurreição em sua terra natal. Foi por meio desses exilados e do também italiano Livio Zambeccari que Garibaldi entrou em contato com o gaúcho Bento Gonçalves.

Garibaldi lutou ao lado dos rio-grandenses na tomada de Laguna, em Santa Catarina, onde foi fundada a breve República Juliana em 1839. Foi ali que conheceu a mulher que viria a ser a grande paixão de sua vida: Ana Maria de Jesus Ribeiro, ou simplesmente Anita Garibaldi.

Por meio dessa relação o mito construído em torno de Garibaldi no Brasil assumiria uma forte ligação com a cultura popular local, permanecendo vivo até os nossos dias (PILETTI, 2009, p.169-170).

Por sua vez, Felipe Piletti nos apresenta José Garibaldi da seguinte maneira:

O italiano Giuseppe Maria Garibaldi (em português, José Garibaldi), “o herói de dois mundos”, foi um dos mais notáveis líderes populares do século XIX. Fugido da Europa em 1836, ele lutou na Guerra dos Farrapos, no Brasil, e, mais tarde, no Uruguai. Retornando à Itália, lutou pela unificação desse país (PILETTI, 2012, p.68).

No romance, Garibaldi aparece como um general guerrilheiro. Era chamado de “herói de dois mundos” por ter participado em conflitos na Europa e na América. Jovem italiano com uma espessa barba ruiva, sua prioridade era a espada, acreditava na vitória pelas armas, assim como Bento Gonçalves. Quando chega ao sul, demonstra grande interesse pelas mulheres, especialmente uma mocinha morena chamada Ana, que mais adiante se tornaria sua esposa. Garibaldi achou aquela mulher tão delicada, tão meiga no olhar, tão suavemente feminina que decidiu chamá-la de Anita.

Devido a sua amizade com Bento Gonçalves, Giuseppe construiu os navios para o plano de operações navais da República. Entrou na barra de Laguna comandando um lanchão. Se considerava rio-grandense de todo coração. Continentino! Farrroupilha de corpo e alma!

Nos livros didáticos analisados, Giuseppe Garibaldi aparece como um militar italiano que apoiava os rebeldes sul-rio-grandenses, entre eles Bento Gonçalves. Ele se tornou um dos líderes da Guerra dos Farrapos, comandou a tomada de Laguna, mandando construir duas embarcações para a primeira batalha naval dos farrapos contra os imperiais. A cidade de Laguna foi tomada e a província de Santa Catarina foi declarada independente do Brasil. Passando a se chamar República Juliana. Foi lá que conheceu sua futura esposa, Anita Garibaldi, que também teve um papel de destaque na Revolução Farrroupilha.

Sobre Anita Garibaldi, Oldimar Cardoso nos informa o seguinte:

Anita Garibaldi (1821 – 1849). Ana Maria de Jesus Ribeiro, nasceu em Santa Catarina. Foi aí que, aos dezoito anos, conheceu Giuseppe Garibaldi e passou a lutar do seu lado, tornando-se conhecida como Anita Garibaldi.

Em 1842, segue com Giuseppe para o Uruguai, onde lutaram em Montevideu contra as tropas de Manuel Oribe e Juan Manuel Ortiz de Rosas. Em 1848, ela, o marido e três filhos mudaram-se para a Europa. Ao lado de Garibaldi, Anita lutou pela unificação da Itália. Fugindo de Veneza, Anita Garibaldi adoeceu, falecendo em seguida (CARDOSO, 2009, p.83).

Nelson Piletti, por sua vez, descreve Anita da seguinte maneira:

Era costureira e casou-se com o sapateiro Manuel Duarte de Aguiar, numa união que não foi feliz. Quando os farrroupilhas invadiram Laguna, ela conheceu Garibaldi. Deslumbrada com o ousado comandante estrangeiro que trouxera as embarcações por terra e conquistara Laguna, deixou o marido para segui-lo. Lutou ao seu lado no combate naval de Imbituba e acompanhou-o ao Rio Grande do Sul, pegando em armas nos ataques de guerrilha. Em 1841 casou-se com ele em Montevideu. Foi depois para a Itália, com o marido e três filhos, e participou de combates na luta pela unificação italiana. Fugindo de Veneza, perseguidos pelos austríacos, Garibaldi e alguns amigos carregaram Anita agonizante pelos pântanos. Ela morreu numa casa de campo em 1849 (PILETTI, 2009, p.169).

Já para Felipe Piletti, a esposa de Garibaldi é apresentada nestes termos:

Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva, mais conhecida como Anita Garibaldi, nasceu em Morrinhos, Santa Catarina, em 1821. De origem humilde, casada com um sapateiro quando se apaixonou por José Garibaldi, que lutava na Guerra dos Farrapos.

Sempre ao lado de José, Anita revelou-se companheira destemida, participando nos combates tanto no Brasil quanto na Itália. Por causa disso, também recebeu o título de “heroína de dois mundos” (PILETTI, 2012, p.68).

O livro didático apresenta Anita Garibaldi como uma costureira, casada com o sapateiro Manuel Duarte de Aguiar. Ficou encantada com o revolucionário Garibaldi, quando conquistou Laguna com suas embarcações. Anita deixou seu marido para seguir com Giuseppe Garibaldi. Lutou ao lado de Garibaldi, pegando em armas nos ataques em guerrilha.

No romance de Barbosa Lessa, Anita Garibaldi destaca-se por ser uma menina criada entre os pinheirais do planalto, cavalgando como uma serrana. Sua beleza e perícia cavaleira fizeram com que Garibaldi se apaixonasse e casasse com ela. Um pouco tímida, mas muito interessada e fascinada por Garibaldi, esteve ao lado de seu marido na tomada de Laguna, lutando como uma leoa na defesa do homem a quem tanto amou e o ideal que ele defendia. Foi considerada a “Heroína de dois mundos” por ter participado de diversas batalhas, no Brasil e na Itália, ao lado de seu marido Giuseppe Garibaldi, inclusive fazendo se passar por homem, para não ficar distante do amor de sua vida.

Anita casou-se com Garibaldi, teve três filhos, acompanhou-o ao Uruguai e em seguida partiu para a Europa, onde lutou juntamente com seu marido pela unificação da Itália. Anita Garibaldi adoeceu, falecendo em seguida.

Forster (1969) estabelece uma distinção entre a personagem e a pessoa viva, comparando o *Homo fictus* com o *Homo sapiens*. O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, vive nas mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente. Pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, a

personagem é real quando o romancista sabe tudo à seu respeito, porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa.

Para os teóricos Ducrot e Todorov:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro. Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção (DUCROT e TODOROV, 1972, p.286).

Os autores salientam dois aspectos fundamentais para tratar a questão da personagem-pessoa: o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras; as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.

Para o crítico Roland Barthes (apud Beth Brait, 2002, p.44) “[a personagem] é um ser de papel, e não um indivíduo de carne e osso. É um ser construído por palavras”. As personagens constituem os suportes vivos da ação e os veículos das ideias que povoam uma narrativa. A personagem de uma narrativa é um ser fictício que representa uma pessoa.

Para Marilene Weinhardt (1993):

o romance *República das carretas* de Barbosa Lessa tem como ponto de partida o narrador situado em tempos e espaços presentes, propõe-se a realizar um mergulho efetivo no passado, para recuperar os fatos do ponto de vista dos que o viveram, sem julgamentos. Assim leitor é colocado não só diante dos acampamentos, dos entreveros, das artimanhas de guerra, mas também, de momentos do cotidiano das cidades em que se instalava a capital da república, mostrando o lado cidadão e familiar (WEINHARDT, 1993, p.122-123).

Segundo a autora, Barbosa Lessa privilegia, sobretudo, a movimentação episódica, extraindo daí uma garantia de sedução para o leitor. Bento Gonçalves, Giuseppe Garibaldi, Anita Garibaldi e Domingos Almeida circulam por essas páginas, não sob a rigidez da carapaça pública com que tiveram suas personalidades estereotipadas, mas despidas pelas mãos do ficcionista, que os apresenta no que tem de mais humano, resgatando assim a emoção que o tempo oficial escondeu. Lutando pelos mesmos ideais, personagens anônimas, apartadas pelos compêndios, porém recuperadas pelo romancista

que as devolve ao devido lugar: o centro dos acontecimentos. Os limites, as contradições, o lado menos épico e mais cotidiano de uma revolução feita, principalmente, por gente. A verdadeira odisseia dos farroupilhas com sua incrível capital migratória: um episódio, conforme o autor, de “autêntico realismo fantástico”. Farta informação histórica aliada à guerra do romancista experimentado, nos levando até a *República das carretas*.

5 CONCLUSÃO

As obras literárias utilizam recursos narrativos que possibilitam outro olhar para os fatos e as figuras históricas. O personagem do romance, diferentemente do herói histórico, não é mais um indivíduo ilustre que tem uma nobre missão a cumprir, mas um homem comum que enfrenta a dura realidade cotidiana.

Aristóteles foi o primeiro teórico a tentar responder o enigma dos seres ficcionais e chama atenção para a estreita semelhança entre personagem e pessoa humana. O conceito de personagem não diz respeito apenas à representatividade, mas também à necessidade de considerá-la como produto dos meios e modos utilizados para a elaboração da obra, sendo o personagem o elemento dinamizador sobre o qual se desenrola a ação.

De acordo com Antônio Candido (2002), o personagem literário é um ser que domina o campo do imaginário, é uma figura coerente criada a partir da observação do real, retomando, de certa forma, a concepção aristotélica. Quem a cria pode atribuir-lhe um aspecto rico e exemplar, pois seus atos são limitados pelo mundo imaginário, onde a ação se desenrola pela pena de quem a cria. Na ficção as personagens são mais elaboradas do que as pessoas reais. É através do nosso olhar enquanto observadores que o autor, criador das personagens, nos dirige até aos aspectos que ele próprio elaborou nessa figura de ficção, tornando-se uma fonte inesgotável e insondável, visto que a sua retenção do real é muito grande e que tudo nela é permitido. A personagem assume então uma condição universal para o desenvolvimento de um enredo. Personagem e enredo fazem parte de um todo consensual, onde a personagem deve parecer bem perto do real, deve ter vida, ser um ser vivo, aproveitando os limites de sua realidade, uma realidade cambiante, que se mascara e se deixa mascarar, sem permitir distinguir seu próprio rosto.

Para D'Onófrio (1995), as personagens constituem os suportes vivos da ação e os veículos das ideias que povoam uma narrativa. A personagem de uma narrativa é um ser fictício que representa uma pessoa. Para o crítico Roland Barthes (1970), ela é um ser de papel, e não um indivíduo de carne e osso. É um ser construído por palavras.

Segundo E. M. Foster (1969), as personagens podem ser classificadas em planas e redondas: As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade, definidas em poucas palavras, são personagens estáticas, não reservando nenhum tipo de surpresas ao leitor, já as personagens redondas são definidas pela sua complexidade, apresentam várias qualidades, surpreendendo e convencendo o leitor.

Através da perspectiva do narrador, entramos em contato com um mundo mais complexo e rico, que se apresenta de uma forma mais detalhada e interessante em comparação com os fatos históricos narrados nos livros didáticos. Nesse sentido, na obra *República das carretas*, de Barbosa Lessa, o autor consegue despir de sua rigidez os personagens Bento Gonçalves, Garibaldi, Domingos José de Almeida, dentre outros, apresentando-os de uma forma mais humana e resgatando a emoção que a historiografia escondeu. Por outro lado, nota-se que o texto de Barbosa Lessa também dá destaque a personagens anônimos, colocando-os no centro dos acontecimentos. A partir dessa estratégia narrativa, o romance histórico apresenta o lado cotidiano da Revolução Farroupilha. Assim, como demonstrou-se, a leitura de *República das carretas* não apenas proporciona uma imagem mais humana e envolvente dos protagonistas da Revolução Farroupilha, como também aproxima esse momento histórico da nossa realidade, dando ênfase aos eventos cotidianos e não apenas às batalhas e movimentos militares.

História e Literatura apresentam muitas relações, uma vez que ambas assumem a forma de narrativa. Além disso, essas duas áreas são complementares, na medida em que muitas vezes encontramos na Literatura mais informações sobre o modo de viver e de pensar do que nos livros de História, ao passo que os literatos encontram, na História, um rico material para seus trabalhos. Soma-se a isso o fato de que, mesmo que a obra literária seja fruto do esforço individual de criação, sua produção se deu num contexto histórico, refletindo a visão de mundo da sociedade de seu tempo.

O trabalho pedagógico na sala de aula não pode desconhecer ou desconsiderar a complexidade do conhecimento, as multidimensões e a globalidade dos temas e dos problemas. Ensinar História de forma estanque, fragmentada e isolada se coloca fora do atual momento histórico vivido por nós.

Conforme os PCNs, a formação do aluno/cidadão se inicia e se processa ao longo de sua vida nos diversos espaços de vivência. Logo, devemos considerar como fontes do ensino de História todos os veículos, materiais, vozes e indícios que contribuem com a produção e difusão do conhecimento e que são responsáveis pela formação do pensamento crítico, tais como os meios de comunicação, a literatura, o cinema, as fontes orais, monumentos, museus, arquivos, objetos, canções, etc.

Se, repetindo as palavras de Fonseca (2009, p.91) podemos dizer que “ler é ler o mundo”, não podemos aprender a ler palavras sem a busca da compreensão da História construída pelos homens, das coisas do mundo, das experiências humanas, das relações sociais, de trabalho e de tempo.

Entendo que ensinar, estudar e aprender História exige reflexão diante dos fatos apresentados, uma vez que o conhecimento histórico nunca estará pronto, pois novos dados e enfoques contribuirão constantemente para a construção desse saber. Nesse sentido, o fazer pedagógico do professor de História exige de nós uma postura crítica em relação ao conhecimento, um compromisso com o trabalho coletivo, uma posição político-pedagógico na qual a formação dos indivíduos seja pensada como um processo em que diversas instâncias, diversos campos do saber se entrelaçam, intervindo, transmitindo, construindo o pensamento na busca da recuperação da totalidade e da complexidade do conhecimento.

Partindo da determinação do MEC nos PCNs, observa-se que o ensino de História do Brasil está associado, inegavelmente, à constituição da identidade nacional. Nacionalismo patriótico, culto a heróis nacionais e festas nacionais são alguns dos valores que na escola, se integram ao ensino da História do Brasil. E contra essa história patriótica, existe uma série de críticas que buscam desmascarar seu caráter dogmático e muito distante de um conhecimento sobre o país e seu povo. Muitas das críticas buscam ressaltar o sentido ideológico de uma história nacional elaborada a serviço de determinados interesses e grupos. Mas, ao nos depararmos com tais críticas, com as quais a maioria dos professores tende a concordar, ficam dúvidas sobre a possível saída para se ensinar a História do nosso país. Nesse cenário, exige-se do professor um olhar crítico com as concepções de História, tendo

que assumir uma postura que permita juntamente com seus alunos representar o movimento sócio-histórico e temporal das sociedades, sem deixar de lado a universalidade.

REFERÊNCIAS

- ALLOT, Miriam. *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- ANDERSON, Perry. *Novos estudos*. CEBRAP 77, março 2007.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.
- ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. 3.ed. rev. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1974.
- BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structural des récits*. Communications,8, Paris: Seuil, 1970.
- BARROS, José D'Assunção. *Fontes históricas-um caminho percorrido e perspectivas sobre novos tempos*. In Revista Albuquerque, Vol.3, nº 1, 2010.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *História e Literatura no Rio Grande do Sul*. Francisco das Neves Alves e Carlos Alexandre Baumgarten (orgs.). Rio Grande: FURG, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; 8ª Ed. revista, São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- BRASIL, Luis Antonio de Assis. *História e Literatura In: Gêneros de fronteira-cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CAIMI, Flávia Eloísa. *O livro de História e o currículo de História em transição*/Flávia E. Caimi, Ironita A.P. Machado, Astor Antonio Diehl (org.). Passo Fundo: EDUPF, 1999.
- CALLAI, Helena Copetti. *Ensino de Geografia:práticas e textualizações no cotidiano*/Antônio Carlos Castrogivanni (org.) Helena Copetti Callai, Nestor André Kaercher. Porto Alegre: Mediação, 2004.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E, S. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1998
- CARDOSO, Oldimar Pontes. *Tudo é História*. São Paulo: Ática, 2009.

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1990.

CORTÊS, Paixão; LESSA, Barbosa. *Manual de danças gaúchas*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, s.d.

D'ONÓRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995.

DUBY, Georges. *Histoire et cinema. Le Débat*, Paris: Gallimard, n. 30, 1984.

DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem/ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*: São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

ESTEVES, Antonio. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: EDUNESP, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *O romance histórico contemporâneo na América Latina. Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro, 1997.

FLECK, L. *La génesis y el desarrollo de um hecho científico*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRANÇOIS, Mauriac, *Le Romancier et ses Personages*, Paris: Editions Corrêa, 1952.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais. morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GREIMAS, A.J. *Um problème de sémantique narrative: lês objets de valeur*. In: *Languages*, nº 31, 1973

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMENSON, Fredric. *Novos estudos*. CEBRAP 77, março 2007, p. 185-203.

JAUSS, Hans Robert. *L'usage de la fiction em histoire*. Le Débat, Paris: Gallimard, n.54, 1989.

LAJOLO, Marisa. *Como e porque ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LESSA, Barbosa. *República das Carretas: o romance da guerra dos farrapos*. 2ª Ed. Porto Alegre: Tchê! Editora Ltda,

LUKÁCS, György. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962.

_____. *Estética*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Grialbo, 1966.

MENTON, S. La nueva novela histórica: definiciones y orígenes. In: *La nueva novela histórica de La América Latina*. México: FCE, 1993.

MIGUEL, Rute. E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia, 2010.
www.edtl.com.pt

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3ª Ed.; 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. *História e Literatura: uma velha nova história*. Debates, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Olhar – Revista do CECH* (Centro de Ciências Humanas), 1999.

PILETTI, Felipe. *História: Rio Grande do Sul*. São Paulo: Ática, 2009.

PILETTI, Nelson. *História e vida integrada/ Nelson Piletti, Claudino Piletti, Thiago Tremonte*. São Paulo: Ática, 2009.

PROPP, Vladimir Ya. *Morfologie du conte*. Paris: Gallimard, 1984.

REIS, Carlos. *Dicionário da teoria narrativa/ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Roberto. (Re)lendo a História: In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. (orgs) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa: ficção e história*. Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHOLES, Robert. *A natureza da narrativa*/ Robert Scholes, Robert Kellogg, tradutor Ger Meyer. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.

SUTEMEISTER, Paul. *A Meta-História de Hayden White: uma crítica construtiva à ciência histórica*. *Revista Eletrônica Espaço Acadêmico*, 2009.

SILVA, Cristiano Cezar Gomes da. *Entre a História e a Literatura: as múltiplas letras, os múltiplos tempos, os múltiplos olhares em Graciliano Ramos*. *Revista Fênix-Revista de História e Estudos Culturais*, 2007.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

VANOOSTHUYSE, M. *Le Roman Historique*: Mann, Brecht, Döblin. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*: Foucault revoluciona a história. 3ª ed. Brasília: Ed. da UNB, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *História romanceada*. In: *Gêneros de fronteira-cruzamento entre o histórico e o literário*: São Paulo: Xamã, 1997.

WEINHARDT, Marilene. *Considerações sobre o romance histórico*: Letras nº 43 Curitiba: Ed. da UFPR, 1984.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

A553r Andrade, Adriana Schmiedel de
 As relações entre literatura e história no romance *República das Carretas*, de Barbosa Lessa / Adriana Schmiedel de Andrade. – 2016.
 90 f. ; 30 cm.

 Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2016.
 Orientador: Prof. Dr. Rafael Eisinger Guimarães.

 1. Lessa, Barbosa, 1929-2002 - Crítica e interpretação. 2. Ficção sul-rio-grandense – História e crítica. I. Guimarães, Rafael Eisinger. II. Título.

Bibliotecária responsável: Edi Focking - CRB 10/1197